

Université de Montréal

La remise en question de la philosophie de la musique classique par d'Alembert

Par

Benjamin Bélair

Département de philosophie  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en philosophie

Décembre 2003

Copyright, Benjamin Bélair, 2003



B

29

U54

2004

v.027

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé  
La remise en question de la philosophie de la musique classique par d'Alembert

Présenté par  
Benjamin Bélair

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Daniel Dumouche /  
président-rapporteur

Ghyslaine Guertin  
directeur de recherche

Jean Roy  
membre du jury

## **RÉSUMÉ**

L'objectif de cette étude est de montrer comment la théorie de la musique de d'Alembert peut être considérée comme une remise en question du classicisme philosophique. Comment d'Alembert opère-t-il cette critique? Deux parties répondent à cette question.

La tâche de la première partie est de démontrer comment d'Alembert opère le passage d'une conception rationnelle de la composition musicale à une théorie mettant plutôt en valeur le génie. Cette analyse permet de comprendre en quoi la place qu'occupe la musique dans le système de la connaissance de d'Alembert réoriente la philosophie de la musique classique vers l'étude du concept de génie. Cette nouvelle manière de voir les choses influence la manière dont la philosophie doit traiter de la musique.

Le but de la deuxième partie est de comprendre comment la réforme de l'opéra proposée par d'Alembert remet en question le classicisme philosophique. C'est au nom de cette relation entre la langue et la musique que d'Alembert valorise les opéras Bouffons italiens au détriment de la tragédie lyrique française. Cette dernière est considérée par la philosophie classique comme le canon de la musique française. Son abandon par d'Alembert a donc une résonance particulière qu'il faut approfondir par une analyse d'un élément essentiel de la tragédie lyrique : le récitatif français.

Mots clés : D'Alembert – Philosophie – Musique – Lumières – Classicisme – Querelle des Bouffons – Rameau – Opéra – France

## **ABSTRACT**

The goal of this thesis is to show how d'Alembert's theory of music can be considered as calling into question of the philosophical classicism. How does d'Alembert's carry out this critic? This question is answered in two parts, corresponding to the two following sections.

The first section show how d'Alembert's operates a transition from a rational conception of composition to a theory showing the value of the genius. This analysis allow to comprehend how music in d'Alembert's epistemology reorients classical philosophy of music towards the study of the concept of genius. This new way to see things influence the way philosophy encounters the musical object.

The second section shows how the reform of opera suggested by d'Alembert's is a calling into question of the philosophical classicism. Its in the name of the of the close relation existing between language and music that d'Alembert's has given value to the italian opera Bouffon's; despite the status of french lyrical tragedy, given by classical philosophy, as the highest form of the french music. This latter being abandonned by d'Alembert, this asks for a further analysis of one of lyrical tragedy's main components : the french recitative.

**Keys Words :** D'Alembert – Philosophy – Music – Enlighthment – Classicism – Bouffon's quarrel – Rameau – Opera – France

## TABLE DES MATIÈRES

Présentation du jury.....	p.i
Résumé.....	p.ii
Abstract.....	p.iii
Table des matières.....	p.iii

### **INTRODUCTION : LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE DE D'ALEMBERT ET SON RAPPORT PROBLÉMATIQUE AU CLASSICISME.....p.1**

A- Classicisme et philosophie de la musique au 18 <sup>e</sup> siècle français.....	p.2
B- Définition du classicisme philosophique appliqué à la musique.....	p.6

### **PARTIE 1 : LE PASSAGE DE LA RÈGLE AU GÉNIE.....p.10**

1.1 – Le rationalisme de Rameau.....	p.14
1.2 – Le rôle du génie dans la critique de la théorie ramiste.....	p.21

### **PARTIE 2 : LA RÉFORME DE L'OPÉRA.....p.34**

2.1.1 – «Sonate que me veux-tu?» : le problème du sens de la musique.....	p.36
2.1.2 – D'Alembert et la signification musicale.....	p.44
2.2 – La réforme du récitatif comme exemplification de la remise en question du classicisme.....	p.51
2.2.1 – La remise en question du classicisme dans la <i>Querelle des Bouffons</i> et dans la <i>Lettre sur la musique française</i> de Rousseau.....	p.54
2.2.2 – D'Alembert et la critique du récitatif français.....	p.63

### **CONCLUSION.....p.74**

Bibliographie.....	p.78
--------------------	------

## **INTRODUCTION – LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE DE D'ALEMBERT ET SON RAPPORT PROBLÉMATIQUE AU CLASSICISME**

La musique jouit d'un statut spécial dans le discours philosophique français du 18<sup>e</sup> siècle. L'opéra, à lui seul, a su provoquer des réflexions faisant tout autant appel à l'esthétique, à la poétique, à l'anthropologie, à la linguistique, à la politique, sans oublier la physique et les mathématiques. Les plus grands penseurs des lumières ont consacré certains de leurs écrits à cette pratique artistique.<sup>1</sup> D'Alembert est un modèle de cette façon de voir les choses : si on peut trouver des considérations sur les arts dans pratiquement tous ses écrits, personne ne contestera que c'est à propos de la musique qu'il a consacré ses plus grands efforts. L'objectif de cette étude est de lire sa théorie de la musique comme une remise en question du classicisme philosophique. Bien évidemment, cette lecture ne va pas de soi. Dans le domaine de la réflexion sur la musique, on peut constater chez d'Alembert la prédominance de deux phénomènes qui peuvent sembler contradictoires.

D'une part, celui-ci reste fortement attaché au principe de l'imitation de la nature qui est au cœur de toute la philosophie de la musique classique. La force avec laquelle d'Alembert défend et affirme la valeur et la nécessité de ce principe conduit souvent les commentateurs à réduire sa philosophie de la

---

<sup>1</sup> Par exemple, Du Bos, Voltaire, Diderot, Rousseau, etc.



musique à un classicisme unilatéral.<sup>2</sup> D'autre part, les conceptions théoriques de d'Alembert sur la musique sont empreintes de doutes et d'interrogations, et même de critiques, sur la portée et les conséquences de l'appareil conceptuel découlant de cet impératif de la *mimesis*. En effet, sa théorie de la musique entre, de multiples façons, en «tension» avec le modèle classique.<sup>3</sup> Pour cerner la question, il convient d'opérer une distinction entre le classicisme philosophique et le classicisme musicale, c'est-à-dire apprendre à différencier les discours philosophiques sur la musique des discours sur la pratique réelle de la musique.

#### **A - CLASSICISME ET PHILOSOPHE DE LA MUSIQUE AU 18<sup>e</sup> SIÈCLE FRANÇAIS**

La définition du classicisme est toujours trop étroite pour servir de modèle explicatif aux nombreux styles, genres, périodes ou médiums artistiques qui s'en réclament. Toutefois, en reconnaissant les limites de ce concept, il demeure un outil d'analyse incontournable. Dans le cas qui nous intéresse, nous cherchons une définition du classicisme qui puisse s'appliquer à

---

<sup>2</sup> Par exemple, Charrak André, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 et Canonne Belinda, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Éditions aux Amateurs de Livres, 1990.

<sup>3</sup> Il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'à dire que cette remise en question du classicisme anticipe le préromantisme. Au contraire, cette remise en question comporte sa propre autonomie demandant à faire l'objet d'une analyse qui lui est propre et qui respecte sa singularité. Depuis le célèbre livre de Wladyslaw Folkierski, intitulé *Entre le classicisme et le romantisme*, cette lecture des théories esthétiques et artistiques du 18<sup>e</sup> siècle a été défendue par de nombreux historiens. Par exemple, Annie Becq, Jean-Michel Bardez et Belinda Cannone. Voir Folkierski Wladyslaw, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1969; Becq Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994; Bardez Jean-Michel, *Diderot et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1975.

l'esthétique du 18<sup>e</sup> siècle français. Deux ouvrages, déjà anciens, ont produit une telle définition à propos de la littérature. Il s'agit des livres de René Bray (*La formation de la doctrine classique* (1927) et de Henri Peyre (*Qu'est-ce que le classicisme?* (1933)). Ces deux ouvrages ont fortement contribué à ancrer l'idée que le classicisme français est un système doctrinal, fondé sur une philosophie rationaliste, définit à partir de règles suivantes : imitation des anciens, vraisemblance, unité, totalité, harmonie, unité, immobilité, clarté et vérité.

Cependant, on ne serait tenir un discours sur la philosophie de la musique au 18<sup>e</sup> siècle en empruntant le langage de la littérature. Il ne faut pas non plus confondre une classification du *discours* sur les arts avec une classification des pratiques artistiques. Si le terme de classicisme semble être reconnu à l'unanimité pour désigner la peinture, la sculpture et l'architecture française de la fin du 16<sup>e</sup> siècle au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, il n'est pas certain qu'il rend justice à la musique de Lully et de Rameau.<sup>4</sup> Sylvie Bouissou défend l'idée que le concept de baroque désigne avec plus d'exactitude les pratiques musicales de cette époque.<sup>5</sup> On sera sans doute tenté d'objecter que ce

---

<sup>4</sup> En effet, les artistes du 18<sup>e</sup> siècle ignoraient la définition moderne du baroque. Personne n'aurait eu, à cette époque, l'idée d'attribuer l'étiquette «baroque» à l'ensemble de la musique française. Et pour cause : ce concept ne désigne pas pour les lumières françaises un mouvement artistique, mais une œuvre irrégulière ou confuse. Le problème de définition de la musique baroque apparaît dans les années 80 du vingtième siècle avec le débat sur l'interprétation du répertoire ancien. À ce sujet, voir Beaussant Philippe, *Vous avez dit «baroque» ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1988 et Hennion Antoine, *La passion musicale*, Paris, Édition Métailié, 1993.

<sup>5</sup> Bouissou Sylvie, *Vocabulaire de musique Baroque*, Paris, Minerve, 1996.

concept de baroque ne peut rendre compte de l'universalité d'approches artistiques aussi singulières que la musique du nord de l'Allemagne, de Venise ou de Versailles.

Il n'en demeure pas moins que tous ces styles particuliers ont contribué à développer une approche technique commune de la musique. Sylvie Bouissou considère l'utilisation de la basse continue, de la basse fondamentale, de l'orchestre tripartite, de la maîtrise de la double polarité continuo/dessus, du récitatif et du style concertant comme autant «d'outils communs qui, par leur stabilité, ont contribué à créer une stylistique baroque.<sup>6</sup>»

Cette définition plus technique de la musique baroque est nécessaire. Autrement, il faut concevoir le baroque en fonction de son programme idéologique. Selon cette dernière approche, la musique baroque se caractérise par la volonté de codifier musicalement l'expression des passions. Si on se limite à cette conception, il n'y aurait de baroque que la musique à thèmes (inconnue à cette époque) et la musique jointe à un texte chanté. Or, constate Sylvie Bouissou, cette définition plutôt normative exclue un grand nombre de manifestations musicales comme la danse, les divertissements ou la musique

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p.8.

instrumentale.<sup>7</sup> C'est pourquoi, elle préfère définir le baroque par sa technique plutôt que par son idéologie.

Cette analyse des problèmes entourant la définition du concept de baroque rappelle l'importance de la distinction entre le *discours* philosophique sur la musique et la *pratique* de la musique. Effectivement, une des principales caractéristiques de l'étude de la philosophie de la musique du 18<sup>e</sup> siècle consiste dans l'absence de concordance entre ses concepts fondamentaux et son objet d'analyse. Celui qui tenterait de se faire une idée de la musique baroque en se fiant à la philosophie de la musique de cette période aurait à coup sûr une conception erronée de la réalité historique. Il n'est pas faux de dire que les philosophes ont méprisé à peu près toutes les formes musicales à l'exception de l'opéra; certes, ils ont parlé de musique instrumentale, mais toujours pour en montrer la pauvreté par rapport à la richesse sémantique de la musique vocale. Heureusement, loin d'avoir appauvri leur discours, cette exclusivité a donné lieu à une profonde réflexion sur les fondements philosophiques de l'opéra. Le classicisme ne désigne donc pas une approche stylistique, mais une forme de discours normatif sur les arts. Pour comprendre la remise en question du classicisme par d'Alembert, deux éléments sont à prendre en compte: la conception rationaliste de la musique et la prédominance du modèle linguistique.

---

<sup>7</sup> *Ibid*, p.11.

## **B – DÉFINITION DU CLASSICISME PHILOSOPHIQUE APPLIQUÉ À LA MUSIQUE**

D'une part, le classicisme se présente comme la recherche des fondements rationnels des règles de la production musicale. Selon cette optique, la musique est profondément enracinée dans la conception de la science présente à l'époque des lumières. Le classicisme est alors une entreprise philosophique qui cherche à faire de la production musicale un savoir en se référant au modèle scientifique que sont la physique et les mathématiques. Dans ce contexte, la raison, plutôt que le génie, est valorisée comme moteur de la composition musicale ce qui est tout le contraire de notre époque. Le génie est alors le simple nom de l'inspiration qui motive le compositeur à la production d'une œuvre; il n'invente pas les règles de la production musicale. La principale conséquence de cette manière de voir les choses, consiste à valoriser la connaissance de l'harmonie au détriment des autres éléments de la structure musicale comme, par exemple, la mélodie.

D'autre part, il faut reconnaître que la pensée esthétique classique est plus soucieuse de dégager un système unitaire des arts que de reconnaître à chacun sa singularité. Le facteur réunissant tous les arts est le principe de l'imitation de la nature. Celui-ci donne une signification aux pratiques artistiques. Or, c'est un critère à l'intérieur duquel la musique s'intègre mal parce qu'elle n'a pas les moyens sémantiques d'être fidèle au principe de l'imitation si bien que sa signification n'est plus univoque. Par conséquent, la musique occupe

le dernier rang du système des beaux-arts classique. On peut alors se demander pourquoi elle est acceptée comme une pratique artistique puisqu'on la juge incapable de signifier quelque chose par elle-même?

La musique est intégrée dans le système des beaux-arts pour autant que la prédominance du modèle verbal est préservée. Elle est considérée comme une pratique artistique à la condition qu'elle soit subordonnée au langage. Plus précisément, la musique va être jugée significative uniquement si elle sert de support à l'expression d'un sentiment présent dans un texte. On peut comprendre à partir de là, pourquoi dans le cadre du classicisme, lorsqu'on parle de musique, on pense en réalité à l'opéra et plus particulièrement à la tragédie lyrique.

C'est en se détachant de ses deux éléments de la définition du classicisme que réside l'originalité de d'Alembert. Le corps de cet ouvrage se divise donc tout naturellement en deux parties.

Tout d'abord, dans une première partie, il convient de montrer comment d'Alembert opère le passage d'une théorie rationnelle et universelle de la composition musicale à une conception mettant plutôt en valeur la singularité du génie. Une analyse de la place qu'occupe la musique dans le système de la connaissance permet de prendre la mesure de ce renversement. De plus, cette nouvelle manière de voir les choses influence la manière dont la philosophie

doit traiter de la musique. Elle conduit ainsi d'Alembert à proposer des modifications dans la pratique musicale.

Par conséquent, une seconde partie traite de la réforme de l'opéra proposée par d'Alembert.<sup>8</sup> En effet, au nom de la relation entre le langage et la musique, d'Alembert valorise les opéras Bouffons italiens au détriment de la tragédie lyrique française. Cette dernière est considérée par la philosophie classique comme le canon de la musique française. Plus précisément, la tragédie lyrique, à l'époque des Lumières, exemplifie toutes les règles du classicisme philosophique. Son abandon par d'Alembert a donc une résonance particulière qu'il faut approfondir par une analyse d'un de ses éléments essentiels: le récitatif français.

---

<sup>8</sup> On peut se demander si une lecture philosophique sur l'opéra du 18<sup>e</sup> siècle est justifiée? Il semble que oui; et ceci pour deux raisons. Premièrement, les philosophes du siècle des Lumières ont écrit avec beaucoup de passions sur leurs conceptions de l'opéra. En effet, cette forme d'art, tout à fait singulière, a constitué pour eux un problème dont la solution concernait à la fois la science, l'esthétique et la politique. Il est donc normal que tous les grands penseurs de l'époque, peu importe leur école de pensée, aient produit à un moment ou l'autre de leur carrière un ouvrage sur la musique. Il y a donc un intérêt philosophique à reconstruire la compréhension toute particulière que se font les penseurs des lumières. Deuxièmement, la recherche contemporaine a montré que la conception de l'opéra au 18<sup>e</sup> siècle est influencée par les systèmes philosophiques d'une façon dont les artisans des lumières n'ont pas nécessairement eux-mêmes conscience. Selon cette approche, on peut dire que l'opéra fait partie, et même révèle, une conception philosophique du monde propre aux Lumières. Le but n'est pas de produire une lecture philosophique sur le *sens* des lumières, mais une histoire retraçant l'évolution des idées sur les rapports entre la philosophie telle qu'on la comprenait à cette époque et l'opéra. En d'autres mots, il ne s'agit pas de faire de l'opéra le produit d'un système philosophique, mais de montrer qu'il y participe à la fois par l'effort des philosophes pour le théoriser et par les concepts auxquels les compositeurs et les librettistes font appel pour rendre compte de leurs conceptions du monde à travers leurs créations.

Deux textes sont principalement mobilisés pour réaliser cette double démonstration. Il s'agit du *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* et *De la liberté de la musique*.<sup>9</sup> Le premier situe la musique dans le système de la connaissance. Le second est une critique de la musique française et plus précisément de l'opéra français. Les deux textes forment un ensemble étonnamment cohérent si l'on considère la diversité des problèmes qui y sont traités. Sous quelle optique doit-on traiter cette cohérence? On aura deviné qu'il s'agit ici de distinguer le travail d'historien de la philosophie de la musique de celui du théoricien de l'esthétique et du musicologue.

Par conséquent, il n'est pas question d'utiliser la pensée de d'Alembert pour produire une esthétique de la musique. L'important n'est pas de traiter de la relation entre la forme musicale et sa perception ni de faire l'histoire de cette relation. Ce qui doit être mis en valeur, c'est le statut de la musique dans le discours de d'Alembert. Il n'est pas non plus question de faire le travail d'un musicologue. L'étude des discours philosophiques sur la musique des Lumières n'est pas une étude de cette musique ou de son histoire. On peut même dire qu'il y a peu de concordance entre les deux.

Ces distinctions entre esthétique, musicologie et philosophie sont déjà courantes au 18<sup>e</sup> siècle même si elles ne sont pas toujours bien assumées.

---

<sup>9</sup> D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris, 1751; d'Alembert, «De la liberté de la musique», in Denise Launey, *La Querelle des Bouffons*, Genève, Minkoff



Belinda Cannone rappelle fort justement que l'époque des Lumières voit apparaître «l'amateur de musique» qui lui-même se distingue du «connaisseur», du «musicographe», du «praticien de la musique».<sup>10</sup> Cependant, la frontière entre ces différentes distinctions est très mouvante. Au milieu du siècle, d'Alembert, tout comme Rousseau, revendique la supériorité de la philosophie (qui regroupe alors autant le travail de l'amateur, du philosophe et du musicographe) pour parler correctement de la musique, mais seulement quelques années plus tard, Chabanon défendra l'idée que seul le philosophe, pour autant qu'il pratique aussi l'art musical, peut traiter de ce sujet en lui rendant justice.<sup>11</sup> Dans cette perspective, le concept de génie appartient à l'histoire de la philosophie de la musique dans laquelle s'inscrit la pensée de d'Alembert.

## **1 - LE PASSAGE DE LA RÈGLE AU GÉNIE**

Lorsqu'on étudie attentivement la théorie de la musique de l'époque classique, il est difficile de ne pas remarquer la forte relation qui existe entre le savoir mathématique et la compréhension de l'art de la composition musicale. Dans la mesure où le compositeur tire sa science d'une connaissance des structures musicales et plus précisément des effets de ces

---

Reprint, 1973;

<sup>10</sup> Musique et littérature au 18<sup>e</sup> siècle, *op.cit*, p.7.

<sup>11</sup> D'Alembert, *De la liberté de la musique*, *op.cit*; Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *La Querelle des Bouffons*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 (1754); Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine Reprint, 1969 (1785).

structures sur l'auditeur, l'acte créateur apparaît déterminé par une série de règles devant produire une réaction précise chez ceux qui en font l'expérience. Il suffit de savoir que la musique a pour but d'imiter le langage des passions pour comprendre ce trait théorique si caractéristique de l'âge classique. Mais si l'art de la composition et la connaissance des structures musicales et de ses effets appartiennent au créateur, il revient au philosophe de fonder en raison les structures et les effets musicaux.

La philosophie de la musique à l'âge classique cherche d'abord à expliquer les effets de la mélodie sur l'âme humaine. Cette recherche repose principalement à cette époque sur la compréhension des structures harmoniques. Il s'agit de découvrir quelles propriétés des sons produisent tels effets sur l'auditeur. Ce n'est pas la musique proprement dite qui intéresse le philosophe, mais sa structure harmonique et sa relation aux mathématiques. Ainsi, l'harmonie musicale devient l'objet d'une connaissance rationnelle. Selon André Charrak, cette connaissance présente pour le penseur classique l'avantage «d'exprimer directement un domaine empirique dans des termes mathématiques.<sup>12</sup>» Bien sûr, les théoriciens de l'antiquité grecque et romaine ont noté bien avant le 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles la forte intimité qui existe entre la musique et les mathématiques. La particularité de l'époque classique consiste à développer les outils mathématiques pour comprendre les ressources musicales propres à la musique baroque.

La principale difficulté de cette approche consiste dans l'existence d'un nombre infini des combinaisons numériques par rapport au nombre limité de passions à représenter. Ce ne sont pas toutes les gammes musicales qui satisfont les exigences de la sensibilité. La première condition à laquelle doit satisfaire la théorie mathématique est de correspondre à un phénomène physique chez l'auditeur. Par conséquent, les théoriciens vont devoir joindre à l'approche mathématique les données de la physique pour parvenir à leur fin. Déjà Descartes, en 1618, dans l'*Abrégé de musique*, avait pris acte de la nécessité de réduire les proportions mathématiques aux capacités physiques de l'auditeur, mais il faut plus d'un siècle pour que sa remarque soit intégrée à la pratique théorique.<sup>13</sup> Selon les défenseurs de l'approche physico-mathématique, le phénomène sonore peut être analysé à partir des effets du mouvement : c'est la nature du son et les lois qui régissent les rapports entre les différentes formes de vibrations qui vont faire l'objet de la recherche philosophique sur la musique. Rameau est l'héritier et le plus prestigieux représentant de cette école théorique.

Sa théorie lui permet de comprendre la nature de la musique, de développer des instruments harmoniques pour les compositeurs et de produire lui-même des œuvres musicales célébrées par ses contemporains. Il ne faut cependant

---

<sup>12</sup> *Musique et philosophie à l'âge classique*, op.cit, p.11.

<sup>13</sup> Descartes, *Abrégé de musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

pas conclure que sa compréhension de la musique épuise les problèmes concernant cet art. Au même moment où la théorie classique atteint avec Rameau son sommet, les philosophes, principalement les encyclopédistes, réorientent la discussion philosophique sur la musique autour du concept de génie. Quoi de commun dès lors entre la musique et la science?

Une fois accomplie la séparation entre la musique et la connaissance physico-mathématique, la tâche du philosophe se transforme en une entreprise de valorisation du génie. Il n'est plus question de fonder rationnellement les causes de l'émotion musicale en raison. Le savoir philosophique ne cherche plus à comprendre les secrets de l'harmonie. D'Alembert est un penseur exemplaire de cette nouvelle manière de voir les choses.<sup>14</sup> Bien entendu, sa position philosophique doit être comprise à partir de la conception qu'il se fait du rapport entre la musique et la connaissance.

Par conséquent, il convient au chapitre 1 de présenter la théorie de celui qui est à la fois le modèle et l'épouvantail des encyclopédistes : Jean-Philippe Rameau. L'objectif de ce théoricien de la musique est de fonder la musique à partir de la physique et des mathématiques. Selon cette façon de voir les choses, une fois les principes de la musique établis, les compositeurs ont tout le loisir de bien raisonner leur art par le biais d'une connaissance apodictique.

---

<sup>14</sup> Cependant, Chabanon, Diderot, Rousseau, Grimm participent aussi à ce mouvement.

Le chapitre 2 vise à montrer, plus spécifiquement, comment d'Alembert se sert de sa critique de la théorie de Rameau pour valoriser le rôle du génie dans la production musicale. En remettant en question, l'emprise de la science sur la musique, d'Alembert dirige tous ses efforts vers une nouvelle conception de cet art. Son approche philosophique laisse toute la place au génie en considérant celui-ci comme l'élément déclencheur de la production artistique. Ce n'est plus la science du compositeur qu'il valorise, mais l'autonomie de l'acte qui produit la musique. En somme, la science musicale n'est plus le principal centre d'intérêt du philosophe: le génie du compositeur occupe désormais toute son attention.

### 1.1 – LE RATIONALISME DE RAMEAU

À la fin de la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle, la scène musicale française est dominée par Rameau; ses opéras sont plébiscités par le public et son œuvre théorique constitue à cette époque la seule réflexion systématique sur la musique;<sup>15</sup> Voltaire et Diderot louent le talent du grand homme, grand artiste et grand philosophe. Ce n'est pas par hasard si le cercle des philosophes se

---

<sup>15</sup> Rameau Jean-Philippe (Dijon, 25 novembre 1683 - Paris, 12 novembre 1764), compositeur, musicien, organiste et théoricien. Célèbre compositeur du 18<sup>e</sup> siècle, il a su reformer le genre de l'opéra tel qu'établi par Lully en créant sa propre langue musicale et dramatique (œuvre majeur d'opéra : *Les jardins de l'hymen ou la rose* (1726), *Hyppolyte et Aricie* (1733), *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Platée* (1745), *Zais* (1748), *Zorastre* (1749), *Les Boréades* (1763)). En parallèle à son activité de compositeur, Rameau élabore dès son plus jeune âge une riche œuvre théorique (ouvrage principal : *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), *Nouveau système de*

passionné pour Rameau. Celui-ci fonde sa théorie sur les deux méthodes les plus importantes de la science du 18<sup>e</sup> siècle: la physique et les mathématiques.

En se revendiquant de ces deux méthodes, Rameau montre bien que ses écrits théoriques se situent en opposition à deux autres systèmes de compréhension de la musique bien distincts: la géométrie des sons défendue par les anciens et la composition empirique pratiquée par les modernes. En effet, Rameau rejette la tradition théorique grecque. Selon lui, celle-ci s'est abandonnée à l'influence de la géométrie sans se questionner sur les principes de la musique:

«Au lieu de consulter la nature sur la musique, l'esprit philosophique s'y est tourné dès les premiers temps du côté de la géométrie pour suivre en cela Pythagore, sans examiner auparavant si cet auteur était bien ou mal fondé.<sup>16</sup>»

Aussi, la tradition théorique grecque a-t-elle produit un grand nombre de calculs qui ne reposent sur aucune loi de la nature. Rameau reproche aux anciens d'avoir élevé la géométrie au dépend de la physique. Selon lui, cette volonté de mathématiser la musique conduit les Grecs à produire une mystique des nombres (on connaît le dédain avec lequel le siècle des Lumières traite le mysticisme). Cela n'est pas sans conséquence: sous

---

*musique* (1726), *La génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), *Observation sur notre instinct pour la musique* (1754).

<sup>16</sup> Rameau, *Observation sur notre instinct pour la musique*, Paris, 1754, p.259.

l'influence de cette approche, la théorie musicale devient purement arbitraire et fondée sur des *a priori*.

Par ailleurs, Rameau critique également l'art de la composition de ses contemporains. Aucun musicien de son époque ne trouve grâce à ses yeux. Si les philosophes pêchent par excès de spéculations, les compositeurs pêchent par excès d'ignorance. Plus précisément, Rameau leur reproche de se laisser guider uniquement par une technique et un savoir-faire ne reposant sur aucun principe scientifique. Les musiciens sont dans l'ignorance totale des causes qui produisent le phénomène musical. Ainsi, leur art ne peut qu'être approximatif et la beauté de leur composition relative. Par conséquent, ils s'en tiennent à une connaissance empirique de leur art qui est souvent contradictoire. Ils n'arrivent ainsi qu'à produire une science hétéronome, donc, dans l'esprit de Rameau, aucune science.

Rameau reproche aux théoriciens et aux musiciens de faire reposer leur savoir ou leur pratique sur aucun fondement solide. Comme les musiciens ne connaissent pas la cause de la musique, ils ne peuvent non plus en connaître les effets. Par conséquent, leur savoir est faux et leur pratique incertaine. En revanche, Rameau est à la recherche d'un principe clair sur lequel bâtir toute la connaissance musicale. C'est en cela qu'il est profondément cartésien: pour lui toute science rigoureuse suppose la connaissance des principes

apodictiques qui garantissent la vérité de ses propositions axiomatiques, et ce, de la plus petite unité empirique aux plus grandes vérités cosmiques.

L'intérêt de son œuvre consiste à donner à la théorie musicale une assise objective et scientifique calquée sur l'épistémologie de la nature; c'est un système ayant le mérite de faire du savoir musical un ensemble cohérent de règles dont les axiomes de la géométrie fournissent le modèle. Rameau fait de la musique un phénomène assujetti aux lois rationnelles de la nature (celle-ci étant entendue au sens cartésien de l'ensemble des phénomènes physiques). Le concept de nature garantit la vérité de la connaissance théorique et de la connaissance empirique. En d'autres mots, les mécanismes physiques d'audition de la musique et la théorie musicale sont tous deux fondés sur la nature:

«Pour jouir pleinement des effets de la musique, il faut être dans un pur abandon de soi-même, et pour en juger, c'est au principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter. Ce principe est la nature même, c'est d'elle que nous tenons ce sentiment qui nous meut dans toutes nos opérations musicales, elle nous en fait un don qu'on peut appeler instinct.<sup>17</sup>»

La musique est naturelle à l'homme et la raison est en mesure de connaître les lois universelles qui la régissent. En ce sens, la jouissance de la beauté musicale n'est que la reconnaissance des lois de la nature. Contre l'attitude rationaliste des géomètres, Rameau défend plutôt l'idée que les lois musicales sont fondées sur l'oreille. Cependant, il appartient à la raison de

---

<sup>17</sup> *Observation sur notre instinct pour la musique, op.cit, p.259.*



dévoiler ses lois. C'est pourquoi l'on peut parler à propos de la philosophie de la musique de Rameau d'un rationalisme naturaliste.

Cette option philosophique le conduit à produire une théorie de la musique bien singulière.<sup>18</sup> Cette approche théorique fait de la musique une science aussi précise que les mathématiques. Le concept central de sa pensée est celui d'harmonie. L'accent est alors surtout porté vers le caractère scientifique de l'harmonie, car c'est le seul élément musical que les savants peuvent maîtriser. Par conséquent la théorie ramiste en vient à légitimer toute entreprise artistique par le discours scientifique. La démarche de l'artiste selon cette optique est de construire l'œuvre musicale à partir de la connaissance des lois objectives qui la régissent. Par exemple, dans les *Observations sur notre instinct pour la musique*, Rameau cherche à produire les lois de l'expression musicale.<sup>19</sup> En ce sens, il est profondément classique : il croit pouvoir définir la création musicale comme une simple application de règles. Selon cette approche, le beau se comprend simplement par la reconnaissance de ces règles. Ainsi, le savoir musical repose sur des concepts dont on peut, pour utiliser un langage kantien, non seulement discuter, mais aussi disputer, c'est-à-dire dont on peut décider sur des preuves l'issue du

---

<sup>18</sup> Pour le lecteur contemporain, l'originalité théorique de Rameau se situe dans la valorisation de la musique pure. Cette nouvelle conception du fait musical se fait au détriment de la traditionnelle relation de subordination de la musique au langage qui est ordinairement défendue par les gens de lettres. Rameau libère la musique de la tutelle de la langue en la considérant comme un objet de connaissance autonome. Cependant, ce n'est pas cet aspect de la théorie ramiste que va retenir d'Alembert.

<sup>19</sup> *Observation sur notre instinct pour la musique, op.cit.*

débat. Il y a là une véritable hétéronomie de l'art par rapport à la science. La question se pose donc maintenant de savoir quel est d'un point de vue physico-mathématique le principe de l'harmonie qui fonde toute la science musicale?

La théorie de Rameau consiste à définir la hauteur d'un son par la longueur du corps vibrant qui le produit; les différentes longueurs produisant ainsi des sons différents. Le son fondamental, ou corps sonore, est le phénomène fondamental à partir duquel émerge tous les autres sons incluant les formes sonores complexes que sont l'harmonie et la mélodie:

«Le corps sonore, dit Rameau, que j'appelle, à juste titre, son fondamental, ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique, cette cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même temps toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la mélodie, les modes, les genres, et jusqu'aux moindres règles nécessaires à la pratique.<sup>20</sup>»

Le corps sonore n'est pas une idée fantaisiste, il repose sur une conception empirique de l'être humain. Ainsi, l'expression mathématique du phénomène sonore n'est pas une déduction *a priori*, mais elle est fondée sur une expérience concrète: «ce sont des faits d'expériences, dit Rameau, qui servent de principe à ce système.<sup>21</sup>» Sa théorie s'enracine donc dans la sensibilité propre à l'organisation naturelle de l'être humain. Elle permet de justifier théoriquement un phénomène empirique. La conséquence la plus

---

<sup>20</sup> *Observation sur notre instinct pour la musique, op.cit, p.180.*

<sup>21</sup> Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1726, p.17.

importante de cette approche est de faire de l'harmonie musicale un phénomène naturel accessible par la seule perception auditive.<sup>22</sup> De plus, dans ce système, l'harmonie a la primauté sur la mélodie. Et cela se comprend facilement: dans l'esprit de Rameau, il suffit de connaître l'harmonie pour être instruit de toutes les propriétés de la musique. Le corps sonore produit les proportions harmoniques. La connaissance de ces proportions suffit à la production de la musique. Par conséquent, l'harmonie et la mélodie ne sont pas deux entités distinctes, la mélodie est entièrement diluée dans l'harmonie.

Avec les années, Rameau fait de la théorie musicale le modèle de tous les arts, puis de la science. Selon cette nouvelle orientation, seul le savoir musical est en mesure de rendre compte des proportions sensibles sur lesquelles reposent tous les arts. De plus, les arts ne sont pas les seuls à être soumis aux lois de l'harmonie musicale : toutes les sciences mathématiques le sont aussi. Au début de sa carrière, Rameau pense la musique selon le modèle de la physique et des mathématiques. Au crépuscule de sa vie, il traite de ces sciences à partir de la musique. Par exemple, selon cette nouvelle conception des relations qu'entretiennent la science et la musique, le principe qui fonde la géométrie se trouve dans le corps sonore. Loin de s'arrêter à cette nouvelle hiérarchisation, Rameau considère la musique comme la *science première*. Il

---

<sup>22</sup> On peut voir là une tension interne au sein de la logique de la théorie ramiste. Si la musique est fondée sur des lois naturelles et qu'il en est de même de sa perception, il devrait y avoir adéquation entre le jugement de goût et l'œuvre musicale. Une œuvre créée selon les lois de l'harmonie devrait recevoir l'assentiment des peuples à travers le temps et l'espace. Or, l'expérience nous apprend que cette correspondance n'existe pas.

ne s'arrête pas là : même la métaphysique se voit détrônée de son statut de connaissance principielle par le savoir musical. Le son va devenir le fondement de toute vérité physique, mathématique et métaphysique. Rameau confond l'harmonie musicale avec l'harmonie universelle renouant ainsi avec un pythagorisme jadis honni. Sa théorie musicale devient une véritable cosmologie donnant accès non seulement à la connaissance des vérités humaines, mais aussi à la connaissance de cet absolu que l'on nomme Dieu. Bref, elle devient une théodicée.

En tant que géomètre et mathématicien, d'Alembert est peu disposé à endosser une telle conception du rôle de la musique dans la science, la philosophie et la métaphysique. C'est toute la compréhension de la musique fondée sur la méthode physico-mathématique que d'Alembert va mettre à mal.

### **1.2 – LE RÔLE DU GÉNIE DANS LA CRITIQUE DE LA THÉORIE RAMISTE PAR D'ALEMBERT**

Pourtant, ce philosophe manifeste un intérêt pour la conception scientifique qu'a Rameau de la musique. À ses débuts, la relation entre les deux hommes est fort chaleureuse. En 1750, d'Alembert est chargé, par l'Académie des Sciences, d'examiner avec deux autres confrères, la *Démonstration du principe de l'harmonie* de Rameau.<sup>23</sup> On peut penser qu'il reçoit l'ouvrage

---

<sup>23</sup> Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, 1750.

favorablement parce qu'en 1751, dans le *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie*, il consacre un paragraphe entier à l'éloge de Rameau, le savant et le compositeur ayant le plus contribué à l'avancement de la musique<sup>24</sup>.

«Grâce aux travaux d'un génie, mâle, hardi et fécond, les étrangers qui ne pouvaient souffrir nos symphonies, commencent à les goûter, et les Français paraissent enfin persuadés que Lulli avait laissé dans ce genre beaucoup à faire. M. Rameau en poussant la pratique de son art à un si haut degré de perfection, est devenu tout ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes, qui le décrivent en s'efforçant de l'imiter. Mais ce qui le distingue plus particulièrement, c'est d'avoir réfléchi avec beaucoup de succès sur la théorie de ce même art; d'avoir su trouver dans la basse fondamentale le principe de l'harmonie et de la mélodie; d'avoir réduit par ce moyen à des lois plus certaines et plus simples, une science livrée avant lui à des règles arbitraires ou dictées par une expérience aveugle. Je saisi avec empressement l'occasion de célébrer cet artiste philosophe dans un discours destiné principalement à l'éloge des grands hommes.<sup>25</sup>»

De plus, à la suite de la demande de l'Académie des sciences d'examiner la *Démonstration du principe de l'harmonie*, d'Alembert déclare que le savoir musical est devenu, grâce à Rameau, une science géométrique. Il faut croire qu'il se laisse emporter par l'enthousiasme, car en 1762, il défend l'idée que non seulement la théorie du corps sonore est inutile au savoir musical, mais qu'il y a aucun lien bien établi entre les vérités de la physique et de la géométrie.<sup>26</sup> La physique est un savoir portant sur une réalité confuse, la

---

<sup>24</sup> Ce paragraphe dithyrambique du *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* ne reste pas sans suite. En 1752, d'Alembert publie un ouvrage vulgarisant la théorie de Rameau, sous le titre, *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Si en 1752, les divergences entre Rameau et d'Alembert sont encore latentes, elles ne feront que s'accroître avec les années. Pour le moment, il est important de noter que chez l'éditeur de l'*Encyclopédie* la science est empirique et sensualiste alors que chez l'auteur de la *Génération harmonique* la science est rationaliste et cartésienne.

<sup>25</sup> D'Alembert, *Discours préliminaires de l'Encyclopédie*, Paris, 1751, p.32.

<sup>26</sup> Il semble que les articles sur la musique, publiés au tout début de la grande aventure encyclopédique, sont le véritable élément déclencheur des hostilités. En effet, les cinq premiers volumes de l'*Encyclopédie* contiennent des articles sur la musique écrits par

géométrie une connaissance purement spéculative. Sans doute, Rameau produit-il un système rigoureux établissant, sur un principe solide, les principales règles du savoir musical, mais ce système n'a pas en lui-même la valeur de vérité des sciences mathématiques. Selon d'Alembert, Rameau n'a pas fondé de façon suffisamment convaincante le rapport entre la succession des sons et les sentiments, entre les propriétés générales des sons et le goût. En d'autres mots, il est impossible de déduire de la théorie du corps sonore l'art de la composition musicale. D'Alembert s'irrite constamment du fait que Rameau considère sa théorie comme démontrée. Cette remarque n'est pas pour lui un déni de son œuvre, mais tend à relativiser son importance. Car, il faut préciser que d'Alembert louange Rameau jusqu'à la fin de sa vie pour avoir élevé la musique au rang de connaissance scientifique. Mais, en fin de compte, pour d'Alembert, le principe du corps sonore n'est qu'une hypothèse parmi d'autres alors qu'il a le statut d'une vérité éternelle chez Rameau.<sup>27</sup>

---

Rousseau. Rameau les juge erronés et publie deux textes critiques dévoilant leurs fautes de jugement (*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), *Suite des erreurs* (1756)). À la suite de ces attaques, d'Alembert va prendre la défense de Rousseau dans le discours préliminaire du volume six de l'*Encyclopédie* et dans les articles «fondamental» et «gamme» publiés dans le volume sept. D'Alembert se montre dans ces textes très critique de la théorie de Rameau. Le résultat va être un échange de lettres qui vont tous être publiées (Rameau : *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique* (1760), d'Alembert : *Lettre à M. Rameau* (1761), Rameau : *Réponse à la lettre de M. d'Alembert qu'on vient de lire* (1761), Rameau : *Suite de la réponse* (1761), d'Alembert : *Réponse à une lettre imprimée de M. Rameau* (1762).

<sup>27</sup> À l'universalité de la théorie de Rameau, d'Alembert oppose plutôt l'historicité du développement du savoir musical. On peut voir un exemple de ce progrès dans la partie du *Discours préliminaire* consacrée à l'exposition de l'histoire de la formation des sciences. Voir, *Discours préliminaire*, op.cit, p.31.

Sur cette base, c'est une véritable leçon d'épistémologie que d'Alembert donne à Rameau. Dans cette optique, la musique, considérée comme une science physique et empirique n'est pas susceptible de la vérité éternelle des mathématiques, mais de vérités conjoncturelles. La valeur de la théorie musicale repose simplement sur l'observation des faits. Par exemple, dans l'esprit de d'Alembert, la théorie des proportions fondée sur la structure du corps sonore ne peut servir de base à toute la théorie musicale, elle peut seulement dévoiler certains éléments de la structure musicale. Et ceci se comprend facilement : aucune harmonie n'est audible dans le corps sonore seul; par conséquent, l'oreille n'a aucune idée des proportions à y percevoir et les intervalles produits par une corde fondamentale, qui sont la cause du son produit par les autres cordes, ne sont pas utilisés de la même façon dans la pratique et la théorie. D'Alembert marque ici la différence entre un principe physique (principe de la résonance du corps sonore) et un principe métaphysique (principe du sentiment de l'harmonie).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Dans ce contexte, il convient de préciser comment d'Alembert renverse le rapport de subordination entre l'harmonie et la mélodie. Dans un premier temps, il prend bien soin de préciser que la mélodie et l'harmonie sont deux entités distinctes. L'une ne dérive pas de l'autre comme le pense Rameau. Dans un deuxième temps, il rejette complètement la conception de l'harmonie de Rameau. Il défend avec beaucoup plus d'insistance la primauté de la mélodie sur l'harmonie. Non seulement, il distingue l'harmonie de la mélodie, mais il donne à cette dernière le privilège de l'antériorité sur l'harmonie. L'harmonie n'est pas éternelle comme spéculait Rameau, mais historique comme le fait remarquer d'Alembert, elle est le produit d'un long développement. En revanche, la mélodie est une forme d'expression naturelle alors que l'harmonie n'est qu'une construction de la civilisation. Le plaisir donné par l'harmonie est le fruit de l'habitude alors que celui que procure la mélodie est instinctif. Dans *De la liberté de la musique*, il défend avec beaucoup de conviction l'importance de la mélodie. L'idée n'est pas d'éliminer l'harmonie de la musique, mais de la mettre au service de la mélodie. Pour d'Alembert, l'harmonie seule est bruyante alors que la mélodie parvient toujours à toucher le cœur et l'oreille de l'auditeur : « Pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche par préférence... En convenant même des grands effets de l'harmonie dans certains cas, reconnaissons la mélodie comme devant être presque

Il n'y a donc aucune raison, pour lui, d'admettre la théorie de Rameau. La qualité du savoir musical dépend non seulement de la certitude des principes qui le fondent, mais aussi, et surtout, de la quantité de données factuelles réunies pour prouver ses principes. C'est uniquement en accumulant les faits, prévient d'Alembert, que les théoriciens ont une chance de produire un savoir musical qui ne soit pas purement spéculatif et fantasmagorique. D'Alembert, en bon philosophe des Lumières, rejette l'approche purement déductive du cartésianisme. Il est impossible de prouver les assertions de Rameau parce qu'aucun fait ne peut les vérifier. Pour lui toute discussion scientifique sur la théorie du corps sonore est inutile et n'appelle aucun commentaire:

«Je ne pourrais jamais me résoudre, par exemple, à vous prouver sérieusement que la géométrie n'est pas fondée sur la musique; encore moins à examiner avec vous si Pythagore a dû intéresser la nature en faveur du nombre 7 plutôt qu'en faveur du nombre 3...<sup>29</sup> »

D'Alembert se refuse à endosser cette théorie parce qu'il situe la musique dans un tout autre ordre de savoir. Dans ce contexte théorique, ce qui fait la particularité de la musique ce n'est pas sa partie mécanique ou, en d'autres mots, ses règles dont on peut connaître les principes et exposer les lois. Au contraire, la singularité de la musique par rapport à la science consiste en ce

---

toujours l'objet principal. Préférer les effets de l'harmonie à ceux de la mélodie, sous ce prétexte que l'une est le fondement de l'autre, c'est à peu près comme si on voulait soutenir que les fondements d'une maison sont l'endroit le plus agréable à habiter parce que tout l'édifice porte dessus.» Voir, *De la liberté de la musique*, op.cit, p. 2270.

<sup>29</sup> D'Alembert, *Lettre à M. Rameau*, texte non publié cité par Escal Françoise, «Musique et science : d'Alembert contre Rameau», *International Review of the Aesthetics and Sociology of music*, Zagreb, volume 14, 1983. p.186.



qu'elle est un art du génie. *Le discours préliminaire de l'Encyclopédie* rend bien compte de cette manière de voir les choses.

Ce texte phare de l'histoire de la philosophie a pour fonction de servir d'introduction méthodique à la grande *Encyclopédie* publiée par Diderot et d'Alembert à partir de 1751. On y retrouve bien sûr des détails techniques sur l'organisation de cet ouvrage, mais aussi une profonde réflexion philosophique sur la genèse de la connaissance et sur les principes de base de chaque science.<sup>30</sup> Le but de l'ouvrage de Diderot et d'Alembert tel que présenté dans le *Discours préliminaire* est donc non seulement de rassembler les connaissances, mais surtout d'explorer le rôle de l'esprit dans la production des connaissances humaines. Le texte débute ainsi par un exposé génétique sur l'ordre d'enchaînement des connaissances.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Malgré une communauté de pensée évidente, Diderot et d'Alembert ont deux conceptions du rôle de la science différente et même parfois divergente. Le premier prend la biologie comme modèle et science et confère à la philosophie le rôle de produire des hypothèses lorsque la science n'a plus d'explication à fournir sur un sujet. Le second prend pour modèle des sciences les mathématiques et la géométrie et il confère la philosophie seulement un rôle analytique dans la production du savoir. À ce sujet voir, Le Ru Véronique, *Jean Le Rond d'Alembert, Philosophe*, Paris, Vrin, 1994.

<sup>31</sup> La logique d'argumentation de cette genèse de la connaissance est à la fois ascendante et descendante. Le but de d'Alembert est de systématiser les faits et de les présenter selon leur ordre d'enchaînement le plus vraisemblable. D'Alembert s'intéresse davantage à la relation entre les opérations de l'esprit et les propriétés des phénomènes qu'à la relation entre les sensations et les choses. Pour satisfaire aux exigences de cette méthode, il part des objets empiriques pour monter vers les objets abstraits; il va ensuite appliquer les connaissances abstraites à la connaissance empirique. Ainsi, les idées s'acquièrent uniquement par les sens ou par la faculté d'abstraction. Cet ordre s'explique par le refus de d'Alembert de l'innéisme. Celui-ci est ainsi conduit à rechercher les mécanismes de l'abstraction. Le principe de base justifiant une telle démarche consiste à concevoir les éléments de la connaissance humaine à la fois comme un produit des idées reçues des sens et à la fois comme des combinaisons et des comparaisons de ces idées. Dans ce contexte, nos sensations nous font prendre conscience de l'existence des objets extérieurs. La principale et la plus importante entité de ce domaine de la connaissance est notre propre corps. La génération des idées commence par

Une fois bien établie cet ordre généalogique des connaissances, d'Alembert va rendre compte des catégories de la pensée qui permettent de les classer et distinguer les différents savoir entre eux. Ce sont les différentes manières auxquelles notre esprit se rapporte aux objets qui permettent de différencier les connaissances entre elles. La connaissance est divisée selon les dichotomies suivantes: connaissance pratique et connaissance spéculative, science et arts, arts mécaniques et arts libéraux.<sup>32</sup>

La musique est un art libéral qui s'inscrit dans une sous division bien singulière que d'Alembert nomme beaux-arts. Et cette dénomination se comprend facilement: les arts libéraux qui se proposent comme tâche l'imitation de la nature ont été appelés beaux-arts parce qu'ils ont principalement l'agrément comme objet. La beauté d'une pratique artistique comme l'opéra, par exemple, est ainsi liée au sentiment qu'elle produit:

«Nous avons, ce me semble, mieux connu qu'aucun autre peuple le vrai caractère de chaque théâtre; chez nous la comédie est le spectacle de l'esprit, la tragédie celui de l'âme, l'opéra celui des sens; voilà tout ce qu'il est et tout ce qu'il peut être... Mais si la musique touchante fait couler nos pleurs, c'est toujours en allant au cœur par les sens; elle diffère en cela de la tragédie déclamée, ou pour parler plus juste, de la tragédie parlée, qui va au cœur par la

---

la découverte des propriétés du corps et se poursuit par la recherche des propriétés générales de la culture humaine. En effet, de cette première connaissance qu'est notre nature corporelle va découler toute une série d'autres connaissances parmi lesquelles nous pouvons inclure le langage, la communication, l'histoire et la politique.

<sup>32</sup> Cette division s'explique parce que tout le système de la connaissance de d'Alembert se rapporte aux besoins humains. D'Alembert ne sépare pas la connaissance spéculative de l'utilité pratique.

peinture et le développement des passions. L'opéra est donc le spectacle des sens, et ne saurait être autre chose.<sup>33</sup>»

Toutefois, le plaisir des sens n'est pas suffisant pour caractériser les beaux-arts. En effet, ces derniers se définissent à partir de plusieurs caractéristiques. Par exemple, ils comprennent tout autant une partie mécanique qu'une partie libérale. La partie mécanique consiste dans la connaissance des procédés à appliquer pour produire une œuvre. Cependant, un élément tout particulier permet de distinguer les beaux-arts des arts mécaniques. Cette particularité est la suivante: les beaux-arts ne tirent leurs lois que du génie; les règles à l'intérieur desquelles on veut les prescrire en sont la partie mécanique, mais ne servent à rien sans le génie. Par conséquent, les beaux-arts tiennent leur essence à ce qu'ils sont un produit du génie et non de l'application d'un savoir. D'Alembert se distingue ici de Rameau et du rationalisme classique faisant de la création d'une œuvre d'art la reproduction de lois et de règles:

«Parmi les arts libéraux qu'on a réduit à des principes, ceux qui se proposent l'imitation de la Nature, ont été appelés Beaux-arts, parce qu'ils ont principalement l'agrément pour objet. Mais ce n'est pas la seule chose qui les distingue des arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la grammaire, la logique et la morale. Ces dernières ont des règles fixes et arrêtées, que tout homme peut transmettre à un autre : au lieu que la pratique des Beaux-arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guère ses lois que du génie; les règles qu'on a écrites sur ces arts n'en sont proprement que la partie mécanique; elle produisent à peu près l'effet du télescope, elles n'aident que ceux qui voient.<sup>34</sup>»

Ce passage, permet de constater que d'Alembert a une aversion pour toutes les pratiques codifiées. Par exemple, il condamne durement l'usage de la rhétorique dans le domaine des arts et des sciences. En effet, les techniques

---

<sup>33</sup> *De la liberté de la musique, op.cit*, P.2224-2225.

de persuasion ne sont pas des figures privilégiées du savoir dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*. Il est même question dans ce texte de «puérilité pédantesque» à propos de la rhétorique.<sup>35</sup> De plus, dans les *Essais sur les éléments de philosophie*, D'Alembert va aller jusqu'à manifester une certaine horreur envers toute règle ou de tout procédé susceptible de tyranniser les ardeurs du génie:

« l'analyse métaphysique de ce qui est l'objet du sentiment ne peut pas faire chercher des raisons à ce qui n'en a point, émousser le plaisir en nous accoutumant à discuter froidement de ce que nous devons sentir avec chaleur, donner enfin des entraves au génie et le rendre esclave et timide.<sup>36</sup>»

Cette conception du génie trouve son complément dans le texte de 1759 intitulé *De la liberté de la musique*. Dans ce texte portant sur les mérites de la musique italienne et française, d'Alembert affirme l'impossibilité pour le philosophe d'épuiser les productions du génie. Il admet sans peine que toutes les connaissances que l'on peut accumuler sur la musique sont dérisoires par rapport aux œuvres musicales. Selon cette optique, l'artiste n'est pas un simple copiste, mais un génie. l'accent est davantage mis sur le geste créateur que sur la reproduction d'une règle. Bien sûr, il ne s'agit pas pour d'Alembert de créer à partir de rien, mais de faire advenir une réalité propre à l'artiste et autre que celle des lois de la science. L'artiste qui crée, selon cette perspective, est bien préférable au philosophe qui compile les connaissances:

---

<sup>34</sup> *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, op.cit, p.13.

<sup>35</sup> *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, op.cit, p.17.

<sup>36</sup> D'Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie*, Hildesheim, Georg Olms, 1965, p.159.

«Voilà des réflexions qu'on trouvera peut-être hasardées, mais qui, bonnes ou mauvaises, ne valent pas à coup sûr un bel air de musique. L'artiste qui crée et qui réussit est bien préférable au philosophe qui résonne; aussi ne songe-t-on guère à donner des préceptes, quand on est en état de fournir des modèles. Raphaël n'a point fait de dissertation, mais des tableaux.<sup>37</sup> »

Le *Discours préliminaire* et *De la liberté de la musique* exemplifient parfaitement la manière dont D'Alembert remet en cause la relation entre l'art et la science établit par Rameau. La théorie de la musique, fondée sur une approche physico-mathématique, doit permettre, dans l'esprit de Rameau, d'élaborer un ensemble universel de règles facilitant le travail du compositeur. D'Alembert, comme Diderot et la plupart des encyclopédistes, se méfie des liens trop forts entre l'art et la technique. Il promeut un certain enthousiasme dans la création qui ne s'explique pas par la connaissance scientifique. Le génie du créateur ne se laisse pas réduire à l'application des règles du théoricien. Il y a une part d'inconscient, si on peut utiliser ce terme, dans le travail de l'artiste.

La pensée de d'Alembert participe ainsi de ces deux conceptions du génie présentent au 18<sup>e</sup> siècle : le génie comme inspiration divine et le génie comme *ingenium*. La première conception est proche de la folie, du délire et de l'enthousiasme, alors que la seconde est un talent ou une disposition naturelle source de l'invention. Mais, de manière plus importante, la théorie du génie défendue par d'Alembert semble privilégier la voie d'une certaine

---

<sup>37</sup> *De la liberté de la musique*, op.cit, p.2281.

autonomie dans la production de la musique. On a déjà vu qu'il ne reconnaît aucune vérité scientifique à la théorie du corps sonore. Du même coup, il affirme qu'on ne peut savoir pourquoi certains accords plaisent plus que d'autres. Il n'y a aucun fondement mathématique au plaisir procuré par l'audition d'un morceau de musique. De plus, si la théorie de Rameau fonctionnait tous les musiciens seraient capables de produire des chefs-d'œuvre. Ce n'est bien entendu pas le cas. C'est pourquoi, d'Alembert formule alors une distinction importante entre le génie et la connaissance. Cette dernière ne peut servir à subordonner le génie. La relation entre la science et la musique, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'est pas hétéronome. Elle garantit une certaine indépendance au fait musical en dégageant l'acte de pensée qui le produit. Françoise Escal va aller jusqu'à voir dans cette méfiance de d'Alembert sur le rôle des sciences dans la création artistique une anticipation du kantisme, du romantisme et de l'autonomie du beau et de l'art:

«D'Alembert et les encyclopédistes proclament donc l'autonomie de l'art et de la beauté par rapport au nombre mathématique, à la science. La beauté ne peut être pensée, et on ne peut énoncer ni concept ni règle servant à la produire. En conclusion, on serait tenté de dire que l'esthétique kantienne. – la *Critique du jugement* paraîtra en 1790 – est comme le *telos* de la réflexion menée par d'Alembert et ses amis Encyclopédistes sur l'art en général et la musique en particulier.<sup>38</sup>»

Il n'est pas question ici d'endosser complètement la thèse de Françoise Escal, même si le rapprochement entre Kant et les encyclopédistes est séduisant.

---

<sup>38</sup> *Musique et science : D'Alembert contre Rameau, op.cit, p.189.*

Bien sûr, l'originalité du 18<sup>e</sup> siècle consiste à transformer le créateur en homme d'exception et sa création en entité autonome. Kant et les romantiques participent activement à ce bouleversement. Cependant, il faut rappeler l'option de lecture qui est la nôtre : la pensée de d'Alembert est considérée comme une «remise» en question du classicisme et non comme son abandon. Il semble important de mentionner à nouveau que d'Alembert, et les encyclopédistes sont, au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, encore trop profondément imprégné du rationalisme classique pour anticiper de façon consciente le criticisme de la *Faculté de juger*.<sup>39</sup>

L'exemple le plus frappant de cette «tension», entre une volonté de modifier le modèle classique tout en le préservant de bouleversements radicaux, est sûrement donné par l'utilisation que fait d'Alembert du concept d'imitation. En effet, sa théorie du génie est fortement liée à celle de la *mimesis*.<sup>40</sup> Cet extrait rend bien compte de cette relation privilégiée:

---

<sup>39</sup> Cette remarque ne vaut cependant pas pour la génération qui suit d'Alembert et les Encyclopédistes. Dès 1764, Chabanon hérite de cette remise en question du classicisme et la radicalise en développant une conception du génie proche du kantisme et du romantisme : «J'en appelle aux artistes de toutes les nations. Qu'ils nous disent combien de fois leur génie musical fût resté vide d'idées, si la parole n'eusse fait naître le motif du chant? Que de petits rapports, d'allusions douteuses entre les mots et les notes, les ont dispensés de continuer une mélodie simple, et *une* dans son chant, ce qui eût été d'une difficulté bien plus grande! Enfin, s'ils veulent en convenir, combien de fois l'illusion produite par la situation théâtrale, ou par les paroles, a soutenu leurs chants (négligés peut-être) et en a rendu le succès étonnant pour eux-mêmes. *Aucune* (je souligne) de ces ressources étrangères n'existe pour le musicien symphoniste. Nul sujet n'inspire et n'amène ses idées, on ne sait d'où il les tire; de rien il fait quelque chose, c'est une création proprement dite.» Chabanon, *Éloge de M. Rameau*, Paris, 1764, p.22.

<sup>40</sup> Il est frappant de constater que la théorie musicale de Diderot arrive par des chemins différents aux mêmes conclusions que d'Alembert. Après avoir louangé Rameau, Diderot développe une critique de sa théorie qui le conduit à valoriser le génie au détriment de la connaissance de règles : «Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles n'ont

«M. Rameau a suivi ce plan dans plusieurs de ces ouvertures, et en a fait des tableaux. L'ouverture de Zaïs peint le débrouillement du chaos, celle de Naïs le combat des Titans, celle de Platée l'arrivée de la folie, celle de Pygmalion les coups de ciseau d'un sculpteur. Désirons-nous pour le progrès de l'art que ce modèle soit imité? Mais il faut pour cela que le musicien et le décorateur s'entendent, que l'orchestre et le machiniste agissent de concert, et que le spectacle soit toujours le tableau détaillé de la symphonie; sans quoi l'image musicale sera imparfaite et manquée. Il faut de plus (et c'est là l'essentiel) des musiciens de génie, qui sentent toute l'énergie et la variété des peintures dont la musique est capable et qui soient en état de les exécuter dans toute leur étendue. Nous disons dans toute leur étendue; car en matière d'expression, rien ne prouve d'avantage le défaut de génie, que de rester à moitié chemin; c'est une marque qu'on a entrevu le but, et qu'on n'a pas eu la force d'y arriver; un compositeur qui ne rend son idée qu'à moitié ou faiblement, ressemble à un écrivain qui n'a pu trouver le mot propre; la musique est manquée quand elle ne produit pas tout l'effet qu'on a droit d'en attendre, quand l'auditeur voit au-delà que ce qui lui présente l'artiste.<sup>41</sup>»

Le problème de l'imitation, soulevé par d'Alembert dans cet extrait, et qui est en réalité le problème de la signification de la musique, et de la place de la musique dans la hiérarchie des beaux-arts est un thème central de la théorie musicale du siècle des Lumières. En effet, si le savoir musical se développe presque toujours en relation avec les innovations scientifiques, épistémologiques et philosophiques, la musique est invariablement considérée comme un art mimétique. C'est la capacité à accomplir une fonction de représentation qui caractérise surtout la valeur de la musique. Pourquoi considère-t-on celle-ci comme un art référentiel? Quelle est la position de d'Alembert par rapport à l'imitation? En quoi cette position le conduit à

---

pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elles ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie.» Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture, et la poésie*, dans *Œuvres esthétiques*, Garnier, 1968, p.753. De plus, Diderot défend toujours dans le domaine musical, en dépit de cette importance du génie, la théorie de l'imitation : «Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspiré par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion... Quel est le modèle du musicien ou du chant? c'est la déclamation, si le modèle est vivant ou pensant; c'est le bruit, si le modèle est inanimé.» Diderot, *Le neveu de Rameau*, Paris, 1983, Éditions Garnier-Flammarion, p.106.»

<sup>41</sup> *De la liberté de la musique*, op.cit, p. 2280.



proposer une réforme de l'opéra? En quoi consiste cette réforme? La prochaine partie répond à ces questions.

## **2- LA RÉFORME DE L'OPÉRA**

Ainsi, les théoriciens de l'imitation cherchent à subordonner les ressources musicales au modèle linguistique. Ce projet parcourt les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Il est essentiel pour comprendre la philosophie de la musique à cette époque. Selon cette optique, les beaux-arts sont valorisés en fonction de leur capacité à représenter la nature. Pour être intégré à ce système référentiel, la musique doit se subordonner à un poème; son sens est donné par le texte. C'est pourquoi, lorsqu'on parle de musique, au 18<sup>e</sup> siècle, on pense en réalité à l'opéra. D'ailleurs, dès l'apparition de l'opéra, une grande partie des débats musicaux tournent autour de la question de savoir comment intégrer celui-ci dans le système des beaux-arts construit autour du concept d'imitation. C'est la capacité de la musique à être significative qui est ici questionnée.

Une fois la relation entre le langage et la musique conciliée dans un rapport de subordination, les théoriciens font passer leur critique de la nature de l'opéra (est-ce un art majeur?) sur le rapport entre les langues nationales et la musique. Ce qui est en jeu, c'est la valeur musicale des langues nationales. La Querelle des Bouffons est le résultat de cette réorientation théorique. La pensée classique a trouvé en la tragédie lyrique (nom donné à l'opéra

français) son expression musicale. Lorsque, pendant la Querelle des Bouffons, les partisans de la musique italienne remettent en question la valeur de l'opéra français, c'est toute une partie de l'appareil théorique du classicisme qui est aussi critiquée. D'Alembert hérite de cette manière de concevoir la musique. Par conséquent, il s'agit de démontrer dans cette deuxième partie comment la relation qu'il établit entre la musique et le langage, le conduit à une critique de l'opéra français.

Plus précisément, le chapitre premier cerne les éléments philosophiques essentiels pour comprendre la relation entre la musique et le langage. La première tâche est donc de saisir les enjeux historiques de cette relation. Il s'agit de montrer la façon dont se pense au 18<sup>e</sup> siècle l'inclusion de la musique et particulièrement de l'opéra dans le système de la représentation artistique. Deuxièmement, il faut expliquer la conception que d'Alembert se fait de la signification de la musique. La manière dont d'Alembert conçoit le rapport entre musique et langage le conduit à réaliser que l'opéra français n'est pas fidèle à ce que la philosophie exige de lui.

Par conséquent, le deuxième chapitre s'applique à examiner en quoi consiste cette réforme de l'opéra français. La position de d'Alembert s'inscrit dans une série de débats que l'on nomme la Querelle des Bouffons. Cette dispute n'est pas le fruit du hasard, elle est l'héritage d'une longue tradition de réflexions et de polémiques sur les mérites respectifs de la musique française

et italienne.<sup>42</sup> D'Alembert rejoint le camp de la musique italienne.<sup>43</sup> Quand il défend l'idée que la musique italienne est censée prendre la relève de la musique française, c'est tout un pan de la pensée classique qui est remis en question. C'est la transformation de la conception de l'opéra qu'il s'agit d'observer à partir de la critique d'un de ses éléments centraux: le récitatif. Donc, dans un premier temps, il faut voir en quoi la Querelle des Bouffons propose une réforme de l'opéra français. Dans un deuxième temps, il apparaît très important de montrer comment d'Alembert s'inscrit dans cette querelle en remettant en cause un des éléments centraux de l'opéra français: le récitatif.

### **2.1.1 – «SONATE, QUE ME VEUX-TU ? » : LE PROBLÈME DU SENS DE LA MUSIQUE**

Lorsque au début du siècle, Fontenelle demande ironiquement: «sonate que me veux-tu?» loin d'exprimer un simple trait d'esprit, il traduit l'incompréhension de la plupart de ses contemporains pour la musique instrumentale. En effet, celle-ci est très difficile à situer dans le système des beaux-arts dont le principe normatif est fondé sur la capacité d'une pratique

---

<sup>42</sup> S'il est vrai que le débat sur les mérites musicaux de la langue italienne et française atteint avec la Querelle des Bouffons son paroxysme, il convient de rappeler que la dispute commence dès l'apparition de l'opéra. En 1702, le texte de l'Abbé Ragueneau, intitulé *Parallèle des Italiens et des Français*, ouvre les hostilités. Ce premier débat est suivi en 1732 d'une violente polémique autour de la musique de Rameau et de Lully. En 1752, commence à proprement dit la Querelle des Bouffons. Cette dernière, qui s'achève en 1754, sera suivie en 1770 par la controverse entre gluckistes et piccinistes.

<sup>43</sup> Outre les partisans de la musique italienne et française, on peut rassembler les différents textes produits lors de la querelle autour des quatre positions suivantes : partisans de la

artistique à reproduire la Belle-Nature (conception reprise, par les penseurs classiques de la théorie de la *mimesis*, d'Aristote et du poète latin Horace). Les notions d'imitation ou de vraisemblance sont à première vue incompatibles avec la nature non référentielle de la musique. Si l'on veut rester fidèle jusqu'au bout à cette dynamique demandant à l'art d'être une imitation on voit mal comment la musique, fondée sur un système de notation abstrait et produisant des sons ne voulant rien dire par eux-mêmes, peut être considérée comme de l'art. La musique n'est pas un art majeur. C'est à cette conclusion qu'arrive une partie de la philosophie à l'âge classique.

Pourtant, l'opéra connaît beaucoup de succès. Il est étrange de constater que l'opéra réussit dès sa naissance à focaliser l'attention du public et des théoriciens pour des raisons complètement contradictoires.<sup>44</sup> Alors que les simples amateurs plébiscitent l'opéra, le public savant le condamne presque unanimement. Le problème de l'acceptation de la musique pure ou encore de la musique dramatique ne se situe pas dans les pratiques sociales, mais dans

---

tolérance, Rousseau, la réaction radicale contre Rousseau, la réaction modérée contre Rousseau.

<sup>44</sup> L'opéra est introduit en France par Mazarin au milieu du 17<sup>e</sup> siècle.. Bien sûr, il existe en France, avant l'introduction des opéras italiens, une grande variété de spectacles faisant tous appel, à des degrés variables, à des éléments poétiques anticipant l'opéra. Par exemple, les pièces de théâtre nécessitant l'utilisation de machines, les ballets ou les divertissements musicaux sont tous précurseurs de l'opéra français. Cela étant dit, ce n'est que vingt ans plus tard, sous la forme de la tragédie lyrique, que l'opéra se sépare de ses racines italiennes. À cette époque, l'opéra se développe, sous la direction de Lully et de Quinault, comme un art national à part entière. En 1669, Colbert crée l'Académie d'opéra qui va être dirigée par Lully à partir de 1671. Deux ans plus tard, *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault devient la première tragédie lyrique à rencontrer le succès populaire. Cette œuvre va constituer la référence en matière d'opéra.<sup>44</sup> Au cours des années, le terme de tragédie lyrique va devenir synonyme d'opéra. Inspirés par les règles traditionnelles de la tragédie (unité de temps, de

le discours théorique ou philosophique. Dès son apparition, l'opéra excite contre lui tous les querelleurs et provoque tous les théoriciens. Et ceci se comprend facilement: l'opéra est en quelque sorte en effraction par rapport à la théorie dominante qui règne à l'époque en matière d'art.

Il est vrai que sur le plan logique cette forme musicale est curieuse. Ses détracteurs trouvent impensable que dans les opéras on puisse chanter dans tous les moments de la vie. Imaginez que dans *Phèdre*, Racine fasse chanter Thésée à l'annonce de la mort de son fils. Aujourd'hui, comme alors, la chose semble un peu étrange. Comme le remarque judicieusement Catherine Kintzler, les premières critiques de la tragédie lyrique semblent avoir été inspirées par une volonté de comparer cette dernière avec le théâtre tragique.<sup>45</sup> Le duel est inégal. Il est évident que l'opéra, genre mixte, ne peut gagner la partie devant l'unité de la tragédie classique. Ce petit texte de Saint-Évremond, adversaire acharné de l'opéra, illustre parfaitement cette tendance critique fondée sur la comparaison de deux genres distincts:

---

lieu et d'action), et la mythologie fantastique, les artisans de l'opéra donnent à la France un genre unique et noble qui connaît un succès important jusqu'au milieu du 18<sup>e</sup> siècle.

<sup>45</sup> La tragédie lyrique se différencie musicalement de la tragédie dramatique par sa façon d'utiliser la danse et la musique. On ne joue plus aujourd'hui les tragédies de Racine et de Corneille en incluant les parties dansées et musicales qui en faisaient originalement partie. Au premier coup d'œil, il ne semble pas avoir de différences essentielles à ce niveau entre la tragédie dramatique et la tragédie lyrique : toutes deux font place à des pièces musicales ou des morceaux de ballets dans le déroulement de l'action. En fin de compte, la différence entre les genres tragiques et celle-ci : la danse et la musique dans les tragédies dramatiques sont simplement ornementales; on arrête le déroulement de l'histoire pour offrir au public un divertissement musical ou un ballet. À l'inverse, la danse et la musique sont des éléments essentiels de la tragédie lyrique. Ceux-ci ne sont pas de simples accidents dans le déroulement narratif de la tragédie, mais sont au service de l'histoire. À ce sujet voir,

«Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine de faire un mauvais ouvrage. Une sottise chargée de musique, de danse, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours une sottise : c'est un vilain fond sous de beaux vêtements (...) et ce qui fâche le plus l'entêtement où l'on est pour l'opéra, c'est qu'il va ruiner la tragédie, qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever et la plus capable de former l'esprit. Il y a autre chose dans les opéras, tellement contre nature que mon imagination en est blessée, c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de la vie.<sup>46</sup>»

La comparaison repose en grande partie sur l'invraisemblance attribuée à l'opéra.<sup>47</sup> Mais, ce commentaire de Saint-Évremond est surtout intéressant parce qu'il reproche en réalité à l'opéra son incapacité à exprimer les événements sérieux de la vie. Derrière l'argument de l'invraisemblance se cache une critique plus essentielle: la musique ne peut-être significative par elle-même. Ce qui est véritablement absurde et illogique dans l'opéra, c'est le rôle qu'y joue la musique comme support du langage. L'opéra est condamné

---

Kintzler Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

<sup>46</sup> Saint-Évremond, «Lettre sur les opéras», publ. posthume, Londres, 1709, cité par Fubini Enrico, *Philosophie et musique*, Paris, Honoré Champion, 1983, p.83.

<sup>47</sup> Les théoriciens de l'opéra français trouvent le moyen de détourner le problème de l'invraisemblance. En codifiant les usages du merveilleux, afin de respecter, tout à la fois, la crédulité et la rationalité du spectateur, une certaine vraisemblance est respectée. Ainsi, les librettistes doivent, pour assurer la convenance de leur œuvre, justifier les motifs, l'origine et le déroulement de l'action merveilleuse. S'il est possible de faire appel à un dieu, il faut encore en exposer les raisons. Le spectateur ne doit pas douter de la rectitude de la motivation du héros de faire appel à une puissance extérieure. L'origine quant à elle, est peut être le seul élément qui n'a pas à être soumis à l'acquiescement du public. Et ceci se comprend facilement : il est manifeste que le propre du merveilleux est d'être merveilleux, c'est-à-dire irrationnel, illogique et incompatible avec l'expérience que tout un chacun se fait des lois naturelles régissant le cours du monde. Cependant, le déroulement de l'action merveilleuse doit être à la mesure du spectateur. Si Jupiter intervient pour punir un personnage, son courroux doit prendre la forme d'un événement respectant les lois de la physique. Ceci explique sans doute pourquoi les tragédies lyriques contiennent autant de catastrophes naturelles et de dérèglements météorologiques : les tempêtes, ouragans, marées, feux, éruptions volcaniques, tremblements de terre excitent l'imagination du spectateur tout en satisfaisant les exigences de sa raison.

au nom d'une hiérarchie des arts où la rationalité littéraire l'emporte sur tous les modes d'expression non référentiels. L'alliance de la musique et de la poésie, genres théoriquement aux antipodes l'un de l'autre, ne peut trouver grâce auprès de la philosophie de la musique classique. Pour cette dernière, il est clair qu'il n'y a pas de bon ou de mauvais opéra; c'est l'idée même du genre qui est à condamner.

Cependant, devant le succès populaire de l'opéra, les philosophes tentent de trouver un compromis théorique acceptable pour légitimer la passion du public. La posture critique, voire haineuse, envers l'opéra n'est pas le seul discours possible à la fin du 17<sup>e</sup> siècle ou au début du 18<sup>e</sup> siècle. À côté de ceux qui détestent le genre, apparaît une lignée de théoriciens, aimant l'opéra, et voulant lui donner une place à l'intérieur du système classique des beaux-arts. La philosophie de la musique de Du Bos est peut-être le meilleur exemple de cette nouvelle façon de voir les choses à l'aube du 18<sup>e</sup> siècle.<sup>48</sup> Celui-ci, inspiré par l'empirisme de Locke favorise un compromis entre la musique et le langage.

---

<sup>48</sup> Du Bos n'est pas le seul à avoir défendu une approche semblable. Déjà au 16<sup>e</sup> siècle, Lully et Quinault proposent une théorie alliant la musique et le langage pour justifier leur opéra. Du Bos est à la fois l'héritier de la toute jeune tradition de l'opéra et le précurseur des développements théoriques que cet art va recevoir au 18<sup>e</sup> siècle. Les idées qu'il va développer dans son ouvrage intitulé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vont être reprises tout au long du siècle. Par exemple, d'Alembert, Diderot, Grimm et Rousseau ont contracté une dette immense envers Du Bos.

Ce compromis se présente sous la forme d'une genèse. Dans cette optique, la musique et le langage ont une origine commune. La musique tient lieu à l'aube de l'humanité de langue originelle. Cette forte intimité entre la langue et de la musique est aujourd'hui disparue. Cependant, il n'en demeure pas moins que pour la philosophie classique la tâche de la musique est d'imiter les sons naturels. Du Bos, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, en établissant une différence essentielle entre les sons artificiels et les sons naturels, fait une distinction promise à un grand avenir au 18<sup>e</sup> siècle.<sup>49</sup> Les sons artificiels sont des mots articulés dont les hommes se servent pour exprimer une chose par convention; évidemment, ces sons ne réveillent aucune idée. Les sons naturels sont des mots dont la prononciation imite le bruit signifié ou le bruit que nous ferions naturellement pour imiter la chose dont ils sont le signe. Du Bos donne comme exemple le mot *coq* correspondant à ses yeux au cri (*cocorico*) si caractéristique de cette volaille.

Rousseau radicalise la théorie de Du Bos. Un bref exposé de sa pensée suffit à s'en rendre compte et permet de comprendre la force que les philosophes de la musique donnent à la genèse de la musique et du langage. Dans l'esprit de Rousseau, il existe un état naturel de la musique qui se confond avec l'origine du langage; car le langage originaire est un chant. La musique apparaît donc au moment où l'homme seul, abandonné au sein de la nature, rejoint pour la

---

<sup>49</sup> Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, édition établit par Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, chapitre 35.



première fois ses semblables; elle sert de premier moyen de communication. Le cri du sauvage se transforme alors en chant. Ce n'est pas les besoins qui poussent les hommes à communiquer ainsi, mais les passions. La musique-langage est le véhicule des passions avant l'apparition des sociétés organisées. On le voit, pour Rousseau, il y a une intimité très forte entre les émotions et l'origine de la musique. Sa thèse est sans équivoque: la musique et la langue sont faites pour émouvoir, chanter c'est parler directement au cœur :

«Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui les dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçant que la langue et le palais articulent; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son. Seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passions fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat : ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps où les seuls besoins pressants étaient ceux que le cœur faisait naître.<sup>50</sup>»

Qui peut s'étonner alors que cette théorie des sons naturels de Du Bos ait fortement influencé la théorie de l'opéra?

Par conséquent, une fois le rapport originaire entre la langue et la musique établi, les philosophes constatent que cette relation privilégiée n'existe plus. Pour la retrouver, ils cherchent à lier la musique à un texte dramatique. Par exemple, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Du Bos

---

<sup>50</sup> Rousseau, «Essai sur l'origine des langues», in *Écrits sur la musique*, p.219

assigne à la musique la tâche d'imiter les passions; celles-ci étant pour lui des figures exemplaires des sons naturels. Cependant, cette imitation ou plutôt ces imitations de passions doivent être organisées autour d'un sujet donnant par son pouvoir narratif son unité au fait musical. Afin de rendre compte de la légitimité philosophique de l'opéra, Du Bos met la musique au service de la poésie:

«Les signes naturels des passions que la musique rassemble et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant doivent donc les rendre plus capables de nous toucher parce que ces signes naturels ont une force musicale pour nous émouvoir.<sup>51</sup>»

Par conséquent, selon Du Bos, la musique est troisième moyen, après le théâtre et la peinture, pour permettre à la poésie d'exprimer toute sa grandeur. Tout l'art du musicien consiste donc à se mettre au service d'un thème choisi par un poète. Ainsi, l'imitation, quelle que soit sa forme, porte sur les affections données par le livret du librettiste. Comme le but de la musique est de peindre les sons des passions, les vers contenant des sentiments vont être plus propres à être mis en musique que ceux contenant des images. André Charrak exprime très bien cette relation:

«La production des effets de la musique consiste ainsi dans la communication d'une affectation de l'âme qui s'exprime d'abord dans le poème.<sup>52</sup>»

Une lecture, même superficielle, de l'œuvre de d'Alembert suffit pour rendre compte du profond attachement de l'éditeur de l'*Encyclopédie* envers la

---

<sup>51</sup> *Ibid*, p.151.

théorie de l'imitation qui vient d'être présentée.<sup>53</sup> En effet, ce dernier a défendu toute sa vie la doctrine de la *mimesis*. Il n'y a rien de fortuit dans cet attachement: celui-ci s'enracine profondément dans sa philosophie de la musique. L'exigence se pose alors de comprendre comment d'Alembert entend faire signifier la musique.

### 2.1.2 – D'ALEMBERT ET LA SIGNIFICATION MUSICALE

Le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* attribue déjà à la musique la tâche de signifier quelque chose. Si la musique ne représente pas quelque chose d'autre qu'elle même, nous prévient d'Alembert, elle ne veut rien dire, elle n'est que discordance:

«Enfin, la musique qui parle à la fois à l'imagination et aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation; non que son imitation soit moins parfaite dans les objets qu'elle se propose de représenter, mais parce qu'elle semble bornée jusqu'ici à un plus petit nombre d'images; ce qu'on doit moins attribuer à sa nature, qu'à trop peu d'inventions et de ressources dans la plupart de ceux qui la cultivent. Il ne sera pas inutile de faire sur cela quelques réflexions. La musique, qui dans son origine n'était peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu à peu une espèce de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différents sentiments de l'âme, ou plutôt ses différentes passions... Toute musique qui ne peint rien, n'est que du bruit; et sans l'habitude qui dénature tout, elle ne

---

<sup>52</sup> *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, *op.cit.*, p.68.

<sup>53</sup> Il faut noter que cette théorie de l'imitation s'enracine dans la philosophie de la connaissance de d'Alembert. *Le discours préliminaire de l'Encyclopédie* expose avec beaucoup de clarté cette manière de voir les choses. D'Alembert, comme presque tous les auteurs classiques, considère que l'imitation caractérise un certain usage des facultés de l'âme. Dans *Le discours préliminaire*, d'Alembert propose une description ingénieuse de la faculté d'imiter. Plus précisément, il fait de l'imitation une forme du savoir humain. Évidemment, ce savoir ne se limite par à la connaissance des idées directement reçues des sens. Selon d'Alembert, l'être humain en composant par l'imagination des êtres semblables à ceux qui sont l'objet de ses idées directes produit en lui-même un savoir qui a sa propre légitimité. D'Alembert nomme cette forme de connaissance : imitation de la nature. De plus, la tripartition de l'esprit en trois facultés est aussi une division du travail intellectuel : la mémoire est la faculté qui consiste à se représenter les objets, la raison est celle d'analyser les objets, et l'imagination est celle de la création en imitant. Voir, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, *op.cit.*, p.12.

ferait guère plus de plaisir qu'une suite de mots harmonieux sonores dénués d'ordre et de liaison.<sup>54</sup>»

Le pamphlet de 1759, intitulé *De la liberté de la musique*, publié à la suite de la Querelle des Bouffons, achève de consacrer cette théorie de l'imitation musicale.<sup>55</sup> D'Alembert y défend une hiérarchie des beaux-arts semblable à celle du *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*. Au contraire, d'Alembert répugne à admettre une quelconque qualité à ce genre de musique:

«Toute cette musique purement instrumentale, sans dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme et mérite qu'on lui demande avec M. de Fontenelle, *sonate que me veux-tu ?* Les auteurs qui composent de la musique instrumentale, ne feront qu'un vain bruit, tant qu'ils n'auront pas dans la tête une action ou une expression à peindre.<sup>56</sup>»

Certes, il y a bien quelques rares pièces instrumentales qui trouvent grâce aux oreilles de d'Alembert, mais ces morceaux ne sont pas susceptibles d'être intégrés à son système musical. C'est pourquoi, l'étude de ces morceaux instrumentaux va rapidement être abandonnée au profit d'une analyse de la musique expressive (terme qui remplace ici celui d'imitation). C'est à l'action dramatique de donner le sens à la musique; sans elle, la musique n'est qu'un vain bruit. En revanche, lorsque la musique instrumentale est expressive, son sens et son esprit sont toujours indiqués par la scène, l'action ou le spectacle. Même la danse doit être significative pour pouvoir être appréciée; un ballet qui n'est pas aussi une pantomime n'est pas susceptible d'être compris par l'auditeur. Les éléments visuels qui constituent un ballet doivent toujours

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p.13.

<sup>55</sup> *De la liberté de la musique*, op.cit.

<sup>56</sup> *ibid*, p. 2276.

donner au spectateur le sens de l'action qui se déroule devant eux. Sinon, point de plaisir. Ce que d'Alembert refuse à la musique instrumentale, c'est l'autonomie significative. La musique doit donc toujours représenter autre chose qu'elle-même pour être significative:

«En un mot que les yeux, toujours d'accord avec les oreilles, servissent continuellement d'interprète à la musique instrumentale.<sup>57</sup>»

Il y a deux moyens pour réaliser cette représentation dans la philosophie de d'Alembert.<sup>58</sup>

- 1- L'imitation peut être une représentation des procédés linguistiques décrivant un phénomène sonore. D'Alembert développe cette approche de la *mimesis* musicale. Il considère que cette théorie est propre à enrichir le vocabulaire représentationnel de la musique. Certes, d'Alembert en convient, la musique est le plus faible des arts mimétiques, mais, il affirme du même souffle que ce n'est pas un défaut inhérent à sa nature. Au contraire, la responsabilité de la déficience de la musique incombe plutôt au manque d'imagination des musiciens:

«...non que son imitation soit moins parfaite dans les objets qu'elle se propose de représenter, mais parce qu'elle semble bornée jusqu'ici à un plus petit nombre d'images; ce qu'on doit moins attribuer à sa nature, qu'à trop peu d'inventions et de ressources dans la plupart de ceux qui la cultivent.<sup>59</sup>»

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 2277.

<sup>58</sup> Cette distinction est empruntée à André Charrak. Voir, *Musique et philosophie à l'âge classique*, *op.cit.*

<sup>59</sup> *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, *op.cit*, p. 12.

Dans le texte intitulé: *Essais sur les éléments de philosophie*, d'Alembert propose, dans un chapitre qui traite des multiples sens dont un mot est susceptible, une intéressante théorie sur les rapports entre musique et langage.<sup>60</sup> La question qu'il se pose peut s'énoncer dans les termes suivants : la musique peut-elle être significative, non pas en référant au bruit émis par un objet physique, mais en référant, par le moyen d'une analogie entre les sons et la langue, à un sentiment correspondant à cet objet?

Évidemment, cette question relève elle-même d'une investigation plus vaste qui est celle des pouvoirs du langage. C'est la notion linguistique de «sens par extension» qui permet à d'Alembert d'élaborer sa conception de l'imitation musicale. Appliquée à la musique, cette notion donne au compositeur le moyen d'imiter des objets non sonores par l'utilisation d'expressions linguistiques qui possèdent un «sens par extension». Ainsi, si un compositeur dit : *mon âme s'agite rapidement*, il peut peindre musicalement cette image en produisant une suite de sons qui va doucement jusqu'à se succéder avec rapidité. L'essentiel de cette théorie n'est pas d'établir une correspondance entre l'idée à peindre et la succession des notes, mais dans l'analogie entre les deux formes linguistiques qui permettent d'exprimer la notion d'agitation. Dans le cas qui nous intéresse, le compositeur peut autant dire *mon âme s'agite rapidement* que *des sons s'agitent rapidement*. L'imitation musicale

consiste alors à remplacer le mot *âme* par des sons. Selon cette théorie, le résultat est de réveiller chez l'auditeur l'idée du verbe *agiter*:

«En un mot, toutes les fois que la musique entreprendra de peindre ou plutôt de nous rappeler l'idée d'un objet sensible qui n'est pas un bruit physique, il faut, ce me semble, pour qu'elle réussisse le moins imparfaitement qu'il est possible, qu'en substituant au son qu'elle nous fait entendre l'objet qu'elle veut peindre, on puisse former deux phrases qui soient l'une et l'autre également admises dans la langue.<sup>61</sup>»

Il est d'abord manifeste que la musique est un art d'imitation seulement dans la mesure où la langue dispose d'expressions pouvant désigner des objets et des sentiments totalement différents. De plus, il n'y a pas de relation directe entre la musique et le monde. L'imitation musicale est un produit de la langue et non un langage à part entière. Mon *âme* ou les *sons qui s'agitent* sont avant tout des mots. Loin d'imiter un objet inimitable, par exemple, une passion, la musique renvoie simplement à une métaphore de la passion. En écoutant de la musique on doit pouvoir substituer à l'agitation des notes, l'agitation de l'âme.

- 2- La deuxième forme d'imitation «consiste à transmettre à l'auditeur les effets que l'objet représenté produit sur l'âme du compositeur.<sup>62</sup>» La tâche de l'imitation est alors de communiquer l'affection qui touche le compositeur. La *mimesis* est, en ce sens, l'activité de transmission d'une émotion. La question est alors de comprendre pourquoi cette sorte d'imitation est la plus

---

<sup>60</sup> *Essais sur les éléments de philosophie, op.cit.*

<sup>61</sup> *Ibid*, p.259.

adéquate. Selon Chartrak cette imitation trouve son originalité en ce qu'elle opère le passage d'une conception mécaniste de l'homme à une conception plus individualiste. Le premier modèle de l'imitation est fondé sur l'organisation physiologique de l'être humain. Le deuxième modèle repose sur la reconnaissance de la sensibilité. Selon Chartrak, il s'agit d'une transformation théorique que Rousseau est le premier à opérer:

«Enfin, il est patent (au moins chez Rousseau) que l'imitation requiert désormais la participation de l'âme sensible d'un auditeur singulier qui met en jeu sa sensibilité active, c'est-à-dire identifiante.<sup>63</sup>»

Cependant, la théorie du génie de d'Alembert permet aussi de comprendre l'imitation musicale de cette manière. Le compositeur qui réussit à transmettre la sensibilité de la nature n'est pas un simple copiste, mais un génie. Selon cette optique, l'accent est davantage mis sur le geste créateur que sur la reproduction d'un objet naturel. Bien sûr, il ne s'agit pas de créer à partir de rien, mais de faire advenir une réalité propre à l'artiste et autre que celle de la nature que nous avons tous en partage. L'imitation désigne ici simplement l'élaboration d'un modèle intérieur et de sa reproduction dans un matériel sensible. Comme il a déjà été souligné (partie 1), cette approche porte autant sur le geste créateur que sur la réception. Il y a un plaisir partagé entre le producteur de l'œuvre d'art et son récepteur. L'imitation consiste du point de vue de la réception à reconnaître un objet, qu'il soit matériel ou

---

<sup>62</sup> *Musique et philosophie à l'âge classique, op.cit, p.98.*

<sup>63</sup> *Ibid, p.93.*



spirituel. De plus, selon d'Alembert, le spectateur éprouve encore plus de plaisir quand l'imitation n'est pas identique, quand il y a une distance entre le récepteur et l'objet proposé à son regard.<sup>64</sup> L'imitation devient alors un agrément sensoriel. Le passage de la reconnaissance du génie de l'artiste comme élément de plaisir du récepteur est un modèle bien différent de celui de la reconnaissance d'une imitation d'un objet naturel ou même d'une passion.

L'exposé des caractéristiques de ces deux formes d'imitation que défend d'Alembert a le mérite de faire ressortir l'importance pour la musique d'être significative. Le but de l'imitation est essentiellement de produire une signification, il y a toujours dans cette théorie la présence d'une peur de l'époque classique à reconnaître un signe qui ne renverrait plus qu'à lui-même. Mais, malgré tout, le respect de cette théorie va entraîner la chute du plus important symbole de la philosophie de la musique classique: l'opéra français.<sup>65</sup> Maintenant que la nécessité d'une subordination entre la musique et le langage est bien établie, d'Alembert peut, au nom de cette relation asymétrique, remettre en question la prédominance de l'opéra français dans la philosophie de la musique classique. Sa principale critique va porter sur le

---

<sup>64</sup> L'imitation, par la distance qu'elle installe entre l'objet imité et nous mêmes, transforme nos perceptions douloureuses en plaisir. De plus, les objets qui à l'état naturel nous procurent du plaisir font dans l'imitation bien moins d'effets : mais la perte de la vigueur du sentiment est compensée par un nouveau sentiment aussi intense résultant du plaisir de l'imitation : « nous éprouvons le plaisir de l'émotion sans en ressentir le désordre. » *Discours préliminaire de l'Encyclopédie, op.cit, p. 102.*

récitatif à la française. Qu'est-ce qu'un récitatif? Par quel moyen d'Alembert va-t-il le critiquer? Le prochain chapitre répond à ces questions.

## **2.2 – LA RÉFORME DU RÉCITATIF COMME REMISE EN QUESTION DU CLASSICISME**

Le récitatif est un mode d'expression vocal, proche de la déclamation théâtrale, utilisé dans les œuvres musicales dont la structure est narrative (opéra, bien sûr, mais aussi cantate, oratorio, pastorale, etc).<sup>65</sup> Il est aussi vieux que l'opéra. Le récitatif est le fruit de travaux résultant de la collaboration de plusieurs groupes de poètes et de musiciens. Le plus important de ces groupes est peut être la *Camerata fiorentina de Bardi*. Cette façon toute particulière de raconter en musique va constituer la base principale des premiers opéras de Peri, Caccini, Gagliano et Monteverdi.

La nécessité du récitatif apparaît au premier créateur d'opéra pour des raisons évidentes : il joue le rôle d'un médium parfait entre la musique et le langage. Pour être intégrée au système des beaux-arts, la musique doit être subordonnée au langage par le biais d'un poème. De plus, l'opéra, par le biais du récitatif, a pour fonction de rapprocher le plus possible le rythme de la langue et de la musique. Sinon, il se voit condamné à être non référentiel.

---

<sup>65</sup> Pour un exposé complet de la manière dont l'opéra français s'enracine dans la philosophie classique voir, Kintzler Catherine, *Jean-Philippe Rameau – splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988.

<sup>66</sup> Au sujet de l'histoire du récitatif et de sa forme, voir les ouvrages intitulés *Vocabulaire de la musique baroque*, op.cit, et *Vocabulaire de l'opéra*, op.cit.

Donc, au pire, à ne pas être de l'art du tout, au mieux, à être un genre mineur et sans conséquence.

En ce qui concerne les premiers opéras, les genres narratifs mis en musique qui lui préexistent (air, aria, chanson, etc;) ne sont pas adaptés à son ambition narrative. Le théâtre mis en musique demande une structure musicale propre à sa visée dramatique. Le débit musical qu'exige un long récit et de nombreux dialogues demandent une forme de chant qui lui est propre : ce sera le récitatif. Celui-ci apparaît alors comme le meilleur moyen de faire avancer l'action du récit sans choquer le goût des spectateurs – d'où son importance!

Le récitatif français va rapidement se distinguer du récitatif italien. Lully développe dans ses premiers opéras une forme particulière de récitatif qui va ensuite servir de modèle à tous ses successeurs. Par exemple, dans la tragédie lyrique, l'orchestre va parfois soutenir le récitatif, ce qui ne se fait pas en Italie. Mais, de manière plus importante, le récitatif français tire son originalité du fait qu'il «favorise une actualisation active de la basse, un mètre changeant, une ligne simple et une propension fâcheuse aux rythmes d'anapestes et de dactyles résultant probablement de la suprématie de l'alexandrin.<sup>67</sup>»

---

<sup>67</sup> *Vocabulaire de musique baroque, op.cit, p.173.*

Au cours du 18<sup>e</sup> siècle, les compositeurs français vont tenter de gommer les défauts du récitatif, particulièrement sa monotonie, en accentuant son lyrisme et en intégrant des ornements musicaux. Ce ne sera pourtant pas suffisant pour empêcher le récitatif à la française d'être fortement critiqué. Au moment où les Français, sous le dynamisme de Lully, créent la tragédie lyrique et le récitatif qui est propre à ce genre, les Italiens amorcent une réforme de leur récitatif. Celui-ci va se séparer en deux genres distincts : les airs chantés, développés et virtuoses, nommés *arie* et ayant pour but d'exprimer les passions et le récitatif proprement dit, *semplice*, dialogue presque dénué de musique servant essentiellement à faire avancer le récit. Le lyrisme de l'air s'oppose alors au contenu dramatique du récitatif. Celui-ci, selon cette école, est alors très proche de la déclamation. Cette conception du récitatif va elle-même évoluer rapidement. L'orchestre va jouer au fil du temps un rôle de plus en plus grand contribuant ainsi à dramatiser le récit. Les *opera buffa* vont se servir énormément de cette forme de récitatif. Lors de la Querelle des Bouffons, c'est précisément le récitatif à l'italienne qui va servir de référence aux théoriciens (dont d'Alembert, Grimm et Rousseau) de la musique qui veulent réformer l'opéra français.

Aussi, la Querelle des Bouffons contribue, du moins par certains pamphlets, dont celui de Rousseau, à favoriser une remise en question de la tradition classique. Il semble que cette dispute esthétique produit un grand effort théorique dans cette direction. Outre la foule de pamphlets mineurs purement

polémiques, certains textes sont d'une importance décisive pour l'histoire de la philosophie de la musique. La critique de d'Alembert de la musique française repose en grande partie sur les débats de la querelle et sur le pamphlet de Rousseau. Il ne faut donc pas excuser d'Alembert d'avoir pris part à cette empoignade philosophique: il l'a fait exprès.

### **2.2.1 – LA CRITIQUE DU RÉCITATIF DANS LA QUERELLE DES BOUFFONS ET DANS LA LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE DE ROUSSEAU**

Jamais la musique n'a suscité autant de passions qu'à l'époque de la Querelle des Bouffons. À considérer l'ampleur de cet ensemble de textes à moitié théoriques à moitié polémiques, on peut prendre la mesure de la folie qui a pu posséder l'intelligentsia française entre 1752 et 1754. Malheureusement, ce bouillonnement d'idées est le plus souvent réduit à ses aspects spectaculaires. Il est vrai que les invectives des pamphlétaires tiennent souvent lieu d'argumentation. Au cours de cette polémique, l'ardeur illimitée qu'ont les participants à défendre leurs camps apparaît trop souvent comme arbitraire et sans justification. En effet, le déroulement de la querelle se présente comme une suite de petites escarmouches sauvages et de guerres de clans sans merci; la violence de la dispute masque presque toujours la valeur théorique des pamphlets.

C'est la venue en France d'une troupe de chanteurs italiens qui sert d'élément déclencheur à la polémique.<sup>68</sup> Cette troupe présente au public parisien des *opera buffa* – petit intermède comique introduit par les Napolitains entre les actes des *opera seria*, et dont l'action représente des scènes de la vie quotidienne jouées et chantées par deux ou trois personnages. Les opéras Bouffons ou opéras comiques étaient à l'origine des «vaudevilles» agrémentés de parties musicales. Peu à peu ce genre mixte devient un art à part entière. Non seulement l'opéra Bouffon gagne son autonomie, mais il parvient à conquérir le goût du public. Fort de cette assurance, les défenseurs du style comique vont aller jusqu'à contester, au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, la prédominance de la tragédie lyrique. Le comique italien s'opposant au sérieux français : rien pour pacifier le monde musical.

Lorsqu'en février 1752, à la suite de la présentation de *La Serva padrona* de Pergolese à l'Académie royale de musique, Grimm écrit sa *Lettre sur Omphale*, il est bien loin de se douter qu'il vient de déclencher un immense débat sur les mérites de la musique française et italienne. Cette querelle va

---

<sup>68</sup> Il y a cependant des causes plus profondes à la Querelle des Bouffons. Michel Noiray en identifie trois : 1) Politique : Les causes de la Querelle ne sont pas qu'esthétiques. La querelle se déroule sur fond de dispute entre jésuites et jansénistes à la cours. La Querelle des Bouffons devient un lieu où prolonger ce débat. Grimm a été le premier à accréditer cette hypothèse en qualifiant son petit prophète de jésuite; 2) Institutionnelle : la Querelle vise à créer un espace public pour l'opéra comique qui n'existe pas encore en France; 3) Esthétique : la Querelle des Bouffons reflète la crise de la tragédie lyrique et signifie un besoin de renouvellement de l'opéra en général. Elle va transformer le goût du public. La Querelle va notamment être le lieu d'affirmation de l'universalité de la sensibilité humaine appliquée à la musique. Voir Noiray Michel, article *Bouffons et Opéra comique* publié dans *Le dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

occuper le devant de la scène intellectuelle parisienne pendant trois longues années. Au début de la dispute, les pamphlétaires se regroupent en deux camps bien distincts. Il y a d'un côté les partisans de la musique française et de l'autre les partisans de la musique italienne. On nomme souvent ce dernier camp, le coin de la reine parce que ces partisans avaient l'habitude de se rassembler à l'opéra sous la loge de la reine. Pour la même raison, le parti de la musique française se fait appeler le coin du roi parce que ses défenseurs se réunissaient sous la loge du roi. On peut associer les panégyristes de la musique italienne au parti des philosophes et des réformateurs et ceux-ci considèrent que le clan de la musique française est composé de réactionnaires, de gens de lettres sans talent et de courtisans. À l'opposée, les partisans de la musique française voient dans le coin de la reine une dangereuse assemblée de filous et de coquins cherchant à saper les fondements moraux et politiques de la nation française. Il en résulte que le coin du roi se présente comme le défenseur de l'intégrité de la nation.<sup>69</sup>

La plupart des pamphlétaires s'accordent à dire que pour juger de la musique, il faut connaître les rapports entre la langue et le chant. Selon eux, la langue française est incompatible avec la musique. Plus précisément, le récitatif français, qui est pour la plupart des philosophes de la musique du 18<sup>e</sup> siècle l'élément distinctif de l'opéra, est incapable de rendre la simplicité de

---

<sup>69</sup> Dans cette optique, le titre du pamphlet de d'Alembert, *De la liberté de la musique*, semble avoir des résonances autant théorique que politique.

l'expression du sens. En revanche, les Italiens ont une capacité physique qui les avantagent pour le chant : la langue italienne est plus propice au chant que la langue française. Par conséquent, la langue française est incompatible avec la musique:

«Ce n'est pas la dramaturgie des français, mais la nature même de leur modèle musical qui est visé par Grimm et Rousseau; comme ils l'ont magistralement montré, l'opéra français se fondait sur diverses variantes du récitatif, c'est-à-dire sur déclamation emphatique des paroles capables par la richesse de sa rythmique et de son accompagnement orchestral de faire un sort au moindre détail du texte; à l'opposé – du côté Italien – le sentiment du personnage était présenté au spectateur par un dispositif musical plus synthétique, visant un maximum d'évidence et de visibilité.<sup>70</sup>»

Vers la fin de l'année 1753, la Querelle des Bouffons s'essouffle. Les pamphlétaires semblent être à court de raisons pour justifier leur position. D'un côté et de l'autre on a épuisé les arguments et une certaine lassitude se fait sentir. La musique des Bouffons elle-même ne semble plus aussi provocante à une grande partie du public. Si les positions philosophiques ont peu évoluées, les oreilles des amateurs d'opéras se sont éduquées, ou du moins accoutumées, à la musique italienne. Au moment où le débat sur les mérites de la musique française et italienne s'éteint lentement, Rousseau le réanime brusquement. Sa *Lettre sur la musique française*, publiée en novembre 1753, a l'effet d'un électrochoc dans la communauté musicale française.<sup>71</sup> Si Rousseau réussit à exciter contre lui l'opprobre de la

---

<sup>70</sup> Noiray Michel : voir article *Bouffons et Opéra comique* publié dans *Le dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, *op.cit.*, p.790.

<sup>71</sup> Alors que les trente-deux premiers textes de la Querelle des Bouffons traitent de sujets divers et impliquent un grand nombre d'auteurs, les trente pamphlets qui vont suivre le brûlot de Rousseau se présentent unanimement comme une réponse à celui-ci. Ce n'est qu'un



République des lettres, c'est qu'il défend dans son texte l'inexistence de la musique française. La provocation est immense; il ne remet pas seulement en cause les mérites de la musique française par rapport à la musique italienne: il nie l'existence même d'une musique française.

L'attrait de cette philosophie n'a pas manqué de charmer d'Alembert. Celui-ci lit Rousseau et s'en inspire. Voici deux points de convergence qu'il apparaît important de souligner:

- 1- Rousseau, comme d'Alembert, intègre la musique à un système philosophique. La relation musique/philosophie est préservée.<sup>72</sup> Même si le système de d'Alembert et de Rousseau sont profondément différents, voir incompatibles, ils se rejoignent sur la question musicale;
- 2- Une conséquence de cette remise en question consiste dans le renversement de la musique française au profit de la musique italienne. D'Alembert ne cherche pas à renverser la pensée classique, mais sa philosophie met néanmoins en question un certain nombre de ses postulats. Par conséquent, ce

---

nombre, certes, mais il a au moins le mérite de traduire le choc que provoque la pensée de Rousseau sur les esprits.

<sup>72</sup>Comme le fait d'Alembert, Rousseau intègre sa critique de la musique française dans un système philosophique. Il défend l'idée que les théoriciens ont pour tâche de chercher les causes et les effets de la musique et que les mérites de celle-ci doivent être uniquement jugés sur des raisons : «Je voudrais seulement tâcher d'établir quelques principes, sur lesquels, en attendant qu'on en trouve des meilleurs, les maîtres de l'art, ou plutôt les philosophes pussent diriger leurs recherches : car, disait autrefois un sage, c'est au poète à faire de la poésie, et au musicien à faire de la musique; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre.» *Lettre sur la musique française*, op.cit, p.675.

n'est pas étrange que d'Alembert épouse les vues de Rousseau sur le statut de la musique française.<sup>73</sup> La critique musicale, chez les deux auteurs, tourne surtout autour de ce point: le récitatif.

Au point de départ de l'argumentation de Rousseau, il y a une question qu'il n'est pas inutile de poser de nouveau pour comprendre la nature du problème que nous avons à traiter. Rousseau se demande quelles sont les langues les plus musicales? Pour bien saisir les enjeux philosophiques de ce problème, il faut tout d'abord accepter un certain nombre de postulats. Premièrement, il faut présupposer que l'harmonie est universelle; c'est un langage qui ne connaît pas les frontières. Deuxièmement, il faut considérer la mélodie comme étant le seul trait musical propre aux nations. Troisièmement, il faut accorder à Rousseau qu'il revient aux langues de donner le caractère si particulier et si distinctif dont la mélodie d'une nation peut être susceptible. En ce sens, l'élément principal d'une mélodie réussie est la prosodie de la langue. Par conséquent, le peuple qui a la meilleure musique est celui dont la langue s'y prête le mieux:

«Ainsi, c'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractère particulier d'une musique nationale; d'autant plus que ce caractère étant principalement donné par la langue.<sup>74</sup>»

---

<sup>73</sup> La différence principale avec Rousseau, en ce qui concerne le renversement de la musique française au profit de la musique italienne, se situe dans l'optimisme de la pensée de d'Alembert. En effet, celui-ci laisse la porte ouverte à ce que la musique française devienne un jour de la musique; mais ce, à condition qu'elle s'italianise.

<sup>74</sup> *Lettre sur la musique française*, op.cit, p.676.

Une fois ce postulat accepté, on peut difficilement ne pas être conquis par la démonstration de Rousseau. En effet, la question *quel peuple a la meilleure musique?* semble devoir trouver une réponse univoque. Et ceci se comprend facilement : la langue française est incapable de s'intégrer à la conception que Rousseau se fait de la musique. La *Lettre sur la musique française* débute d'ailleurs sur une expérience de pensée qui ne laisse pas de doute sur les intentions de Rousseau. L'auteur du *Contrat social* demande aux lecteurs d'imaginer la musique d'une langue qui serait composée de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nasales, de quelques rares voyelles sonores et de beaucoup de consonnes et d'articulations. Les conclusions que tirent Rousseau de la description de la musique correspondant à cette langue sont sans équivoques:

«Premièrement, le défaut d'éclat dans les sons des voyelles obligerait d'en donner beaucoup à celui des notes, et parce que la langue serait sourde, la musique serait criarde. En second lieu, la dureté et la fréquence des consonnes forcerait à exclure beaucoup de mots, à ne procéder sur les autres que par des intonations élémentaires, et la musique serait insipide et monotone; sa marche serait encore lente et ennuyeuse par la même raison, et quand on voudrait un peu presser le mouvement, sa vitesse ressemblerait à celle d'un corps dur et anguleux qui roulerait sur le pavé.<sup>75</sup>»

La principale conséquence d'une telle langue sur la musique est de rendre insipide sa mélodie qui est chez Rousseau l'élément dominant de la réussite musicale. Ainsi, loin de produire une musique envoûtante la musique propre à la langue qu' imagine Rousseau est sans énergie. Pour suppléer aux défauts de cette langue, le musicien doit remplacer la puissance expressive de la

mélodie par une complexité harmonique peu susceptible de signifier quelque chose pour l'auditeur. On peut le constater aisément: l'expérience de pensée de Rousseau n'encourage pas le lecteur, d'hier et d'aujourd'hui, à donner ses faveurs à une musique aussi plate et froide.

Or, ce qui se présente au premier abord comme une expérience de pensée n'en est pas une. Rousseau décrit sans la nommer la langue et la musique française. Comme la musique française dépend de la langue française, elle en a tous les défauts. Par conséquent, le caractère principal de la musique française est d'être peu expressive. Cela s'explique, entre autres, par le fait que la nature de la langue française conduit les musiciens à surcharger leur composition de morceaux de symphonies dont l'intérêt est purement harmonique. C'est un choix malheureux: du point de vue qu'adopte Rousseau, l'harmonie doit être au service du chant – ce qui n'est évidemment pas le cas de la musique française.

La principale conséquence de cet argument est la suivante: Rousseau s'attaque au fameux récitatif faisant l'orgueil de la musique française. On a déjà vu l'importance prise par le récitatif dans les premières théories faisant de l'opéra un art à part entière. C'est le moyen privilégié utilisé par les pères de l'opéra pour réaliser le mariage entre la musique et le langage. Il n'est donc pas étonnant que Rousseau déploie toute son ingéniosité contre lui, car si le

---

<sup>75</sup> *Ibid*, p.677.

récitatif à la française tombe, c'est toute la structure de la tragédie lyrique qui s'écroule avec lui.<sup>76</sup>

Pour Rousseau, un récitatif est une déclamation harmonieuse, c'est-à-dire, une déclamation dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques. Le concept clé est ici celui d'*inflexion*. Il désigne la part expressive de la voix. Il est évident que pour Rousseau les inflexions de la langue française sont incapables de produire un récitatif riche et varié. Il montre bien, à partir du fameux monologue de Armide (*Enfin, il est en ma puissance...*), que le récitatif de Lully est incapable de transposer musicalement les différents degrés de beauté du poème de Quinault:

«Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie : si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel ni expression; quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles et autres ornements du chant bien plus ridicule encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la musique française.<sup>77</sup>»

Fort de cette analyse, Rousseau peut en conclure que la musique française n'est pas de la musique parce que le rôle du récitatif est de donner son unité au spectacle, de faire valoir les airs de musique et d'exprimer ce qui ne peut être dit par la musique chantante et cadencée, c'est-à-dire, à peu près tout ce qui est signifiant dans un opéra comme on le conçoit au 18<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>76</sup> Ce n'est pas le récitatif en tant que genre que Rousseau critique, mais le récitatif à la française qui selon lui ne mérite pas d'être appelé récitatif.

Ainsi, seule la musique italienne peut se prévaloir d'être véritablement de la musique. Celle-ci correspond en tout point à ce que Rousseau exige de la musique. Elle privilégie la mélodie au détriment de l'harmonie, elle a l'avantage d'être riche et variée, c'est-à-dire, qu'il est en son pouvoir de peindre toutes les émotions et les caractères et, surtout, sa langue contient en elle toutes les beautés dont la musique est susceptible.<sup>78</sup> Nous avons maintenant tous les éléments en main pour exposer la critique que d'Alembert fait du récitatif.

### **2.2.2 – D'ALEMBERT ET LA CRITIQUE DU RÉCITATIF FRANÇAIS**

*De la liberté de la musique* est le grand texte de d'Alembert sur la musique française et italienne.<sup>79</sup> D'Alembert y pose une question essentielle pour une réforme de l'opéra: pourquoi l'opéra italien plaît-il plus que l'opéra français? Cette question en sous-entend une autre qui est la suivante: peut-on conserver le genre de l'opéra français tout en le rendant supérieur à l'opéra italien?

---

<sup>77</sup> *Lettre sur la musique française, op.cit*, p.763.

<sup>78</sup> «Si l'on demandait lequel de tous les peuples doit avoir une meilleur musique, je dirais que c'est celui dont la langue y est le plus propre... Or, s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables aux chants.» *Ibid*, p.688.

<sup>79</sup> *De la liberté de la musique* est le seul pamphlet publié sous le nom de d'Alembert lors de la querelle des Bouffons. Cependant, il existe deux autres textes dont on soupçonne qu'ils peuvent être de la main de d'Alembert. Dans l'optique de lecture qui est la nôtre cela ne pose pas de grands problèmes puisque ces deux textes sont très pauvres théoriquement et l'essentiel de leur contenu est repris dans *De la liberté de la musique*.

Le principal mérite de la réponse de d'Alembert à ces questions est de faire voir comment le récitatif à l'italienne accomplit la fonction de représentation de la musique alors que le récitatif à la française n'y réussit pas. D'Alembert n'a pas assez de mots pour vilipender cet élément de l'opéra. Résumée à l'essentiel, sa critique consiste à démontrer le caractère artificiel du récitatif à la française. En effet, d'Alembert juge ce dernier estropié. Il reprend, pour construire sa critique, à la fois la définition philosophique traditionnelle du récitatif et la critique que Rousseau fait du récitatif français. Aussi, il va démontrer que le récitatif français ne remplit pas la tâche d'expression des passions qui devrait être celle du récitatif en général.<sup>80</sup> Conséquence de son raisonnement: seul le récitatif à l'italienne est un véritable récitatif.

Pourtant, d'Alembert n'est pas dupe. Il sait très bien que le récitatif italien ne plaît pas à la majorité des oreilles françaises. Mais, ce n'est pas, selon lui, un argument décisif. En effet, on peut très bien imaginer que les Français

---

<sup>80</sup> Cette notion d'expression mérite quelques explications. Tout d'abord, il faut noter que l'expression au 18<sup>e</sup> siècle ne renvoie pas à l'expressivité de la musique telle qu'on la conçoit à partir du romantisme. Au contraire, l'expression est une variante du concept d'imitation. Dans *De la liberté de la musique*, d'Alembert renvoie le lecteur à la définition de l'expression que donne Grimm dans l'*Encyclopédie*. Dans cet article, l'expression est décrite comme le ton propre au sujet que l'on doit traiter. Qu'est-ce que cela veut dire exactement? Pour répondre à cette question, Grimm reprend tout d'abord l'idée que la musique n'est qu'une suite de sons sans objet. C'est l'imitation qui donne un sens à la musique. Dans ce contexte, l'expression donne une valeur supérieure à l'imitation. Plus précisément, l'expression rend au sentiment que le compositeur veut peindre sa vérité. Par conséquent, l'expression a une valeur performative. Fort de cette définition, Grimm peut critiquer des imitations musicales qui sont dans son esprit incomplètes. L'exemple qu'il donne est celui du fameux récitatif de Armide (*Enfin, il est en ma puissance...*). Pour Grimm, ce récitatif n'est pas expressif. Pourquoi en est-il ainsi? La raison est la suivante : le ton propre au récitatif est d'être une déclamation notée et permanente; c'est ainsi que le récitatif est expressif. Or, le récitatif d'Armide contrevient à cette règle. Voir, «expression», *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, volume 6, p.315.

n'aiment pas le récitatif italien parce qu'ils n'ont pas l'habitude de l'entendre et qu'ils n'ont pas de connaissances assez précises de la langue italienne pour l'apprécier. Si nous suivons cette suggestion, il suffit de développer le goût musical des français et leur connaissance des langues pour qu'ils apprennent à aimer la musique italienne. Cet argument a donc une valeur limitée, car il ne répond pas vraiment à la question posée par d'Alembert. Ce n'est pas simplement par le renversement d'une appréciation empirique que d'Alembert souhaite prouver la supériorité du récitatif italien, mais en exposant les principes même de ce récitatif, récitatif qui correspond lui-même à la nature de l'opéra telle que le conçoit d'Alembert. Par conséquent, le véritable problème que se pose d'Alembert est celui-ci: dans quels éléments essentiels du récitatif italien se situe sa supériorité?

L'examen de cinq caractéristiques du récitatif permet à d'Alembert de répondre à cette question:

#### 1- Critique de la prosodie du récitatif français.

D'Alembert commence son analyse en défendant l'idée que le récitatif français est plein de contresens prosodiques dans les finales. En revanche, les Italiens n'ont pas ce problème. Ils appuient le moins possible le récitatif sur les finales muettes. Le problème est donc que les Français se sentent dans le



récitatif obligés d'accentuer les *e* muets, ce qu'ils ne font pas dans la conversation. D'Alembert y voit un non-sens:

«En effet, le caractère du chant, et surtout du récitatif, étant d'approcher du discours le plus qu'il est possible, pourquoi les chutes musicales y seraient-elles plus marquées qu'elles ne le sont dans le discours.<sup>81</sup>»

## 2- Problème de l'union entre la musique et le texte dans le récitatif français.

Pour opérer cette critique, d'Alembert fait remarquer que les italiens pratiquent deux sortes de récitatif. Il reprend à Grimm cette distinction.<sup>82</sup> Il y a tout d'abord le récitatif courant qui suit pratiquement le même débit que la déclamation. Ce n'est pas ce récitatif qui intéresse d'Alembert parce que les Français ont le même. Ensuite, il y a le récitatif obligé. Cette forme de récitatif se caractérise par l'accompagnement d'instruments et est employée dans les morceaux les plus expressifs et les tableaux les plus pathétiques. Cette forme de récitatif suscite l'admiration de d'Alembert:

«Ce récitatif obligé, quand il est bien fait, produit sur l'oreille la moins sensible une impression qui n'est ni moins vive ni moins agréable que celle des plus beaux airs italiens.<sup>83</sup>»

On constate que d'Alembert ne fonde pas l'appréciation du récitatif obligé sur une simple convention susceptible d'être modifiée par l'éducation, mais sur la

---

<sup>81</sup> *De la liberté de la musique, op.cit, p.2239.*

<sup>82</sup> D'Alembert renvoie la justification de cette division du récitatif à l'article *récitatif* de l'Encyclopédie qui est écrit par Grimm. Mais, Grimm ne fait qu'y reprendre une distinction couramment pratiquée par la musique italienne. À ce sujet voir le deuxième chapitre de cette partie (2.2).

<sup>83</sup> *De la liberté de la musique, op.cit, p.2241.*

sensibilité naturelle de tous les individus. Curieusement, d'Alembert ne donne presque pas de raisons donnant au récitatif obligé une efficacité si redoutable sur notre sensibilité. Il cherche même presque à s'en convaincre. Il montre que le récitatif obligé n'est pas bien différent du récitatif ordinaire: il partage en effet avec celui-ci la même forme. Cependant, le récitatif obligé trouve sa particularité par la manière dont il est utilisé. En effet, il est toujours accompagné par un orchestre qui coupe, interrompt, et surtout, soutient son débit. L'orchestre a alors la tâche de servir de support au texte ce qu'il ne fait pas dans le récitatif à la française:

«Il semble enfin, tant la vérité et la nature ont de droit sur nous, que ce récitatif obligé est entendu quelquefois avec plaisir par les ennemis même du récitatif italien ordinaire... D'ailleurs ce récitatif étant employé pour l'ordinaire à des expressions vives, les inflexions de la douleur, de la joie, du désespoir, de la colère y sont plus sensibles et plus fréquentes que dans le récitatif courant.<sup>84</sup>»

### 3- Problème de l'expression.

La question se pose dès maintenant de savoir de quelle façon l'accompagnement de l'orchestre améliore sensiblement le récitatif obligé au point d'en faire un art différent du récitatif ordinaire. Ceci est dû à la nature de l'opéra. En effet, qu'est-ce qu'un opéra? Selon d'Alembert ce n'est qu'un théâtre mis en chant. Or, au théâtre tout n'est pas propre aux grands emportements. Il faut pour le développement de l'action des intervalles et des moments de repos. Ces intermèdes dans l'action sont incompatibles avec le

travail du compositeur. La musique selon d'Alembert n'est pas propre à exprimer une certaine monotonie de l'existence:

«La musique n'est point une langue ordinaire et naturelle : c'est une langue de *charge*, peu faite par conséquent pour exprimer les choses indifférentes ou les pensées communes; elle n'est propre par sa nature qu'à rendre avec énergie les impressions vives, les sentiments profonds, les passions violentes, ou à peindre les objets qui les font naître.<sup>85</sup>»

Pour palier à l'ennui, pour ne pas être monotone, le récitatif doit être musical.

C'est ce que les Français n'ont pas compris. Le compositeur ne doit pas utiliser des morceaux de déclamation ou de récitatif comme dans le théâtre ordinaire. La vraisemblance ne supporte pas un peuple qui chante à moitié et qui parle à moitié. D'où cette loi du goût formulé par d'Alembert:

«Il faut donc que dans un opéra tout soit chanté.<sup>86</sup>»

#### 4- Distinction entre chant italien et récitatif français.

Le problème se pose alors de savoir ce que le chant italien a de plus que le récitatif français.<sup>87</sup> Ce qui étonne d'Alembert des airs de chant italien, c'est qu'ils sont plus propres à exprimer les passions que les airs français.<sup>88</sup> En effet, ces derniers se distinguent à peine des récitatifs. Dans les opéras

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Ibid*, p.2242.

<sup>86</sup> *Ibid*, p.2243.

<sup>87</sup> Dans le cadre de l'opéra italien et français, le chant est un morceau autonome qui peut aussi bien être vocal qu'instrumental

<sup>88</sup> Si le problème de l'expressivité du chant par rapport à l'opéra est souligné théoriquement par Rousseau et d'Alembert, c'est Gluck qui va lui trouver une solution musicale.

français, l'auditeur ne peut distinguer le récitatif des airs de chant. Pire: le récitatif français provoque un ennui mortel chez les spectateurs. Et ceci se comprend facilement: les chanteurs crient au lieu de chanter et ils traînent les sons au lieu d'accélérer le débit.

De manière générale, le récitatif se distingue du chant en ce qu'il n'est pas obligé d'appuyer sur les sons et en ce que sa cadence est plus lente que dans le discours parlé. Cependant, comme le chant, le récitatif doit faire varier le ton de la voix à chaque syllabe, mais sans marquer avec autant d'insistance les variations entre les syllabes comme c'est le cas avec le chant. C'est en suivant cette troisième règle que les Italiens ont pu produire un récitatif plus naturel que les récitatifs français:

«Ils se distinguent (airs de chant) du récitatif, lequel ne renonce pas à «chanter», plus par un emploi modéré de procédés de répétition, par un accompagnement plus présent que par une différence radicale d'allure.<sup>89</sup>»

Selon d'Alembert, le chant français ne vaut guère mieux que son récitatif. L'une des principales raisons, comme nous l'avons déjà vu, c'est qu'il diffère trop peu du récitatif. Une des qualités essentielles à l'excellence du chant, c'est l'expression. Or, ce qui est le plus susceptible de créer une forte expression, c'est la musique:

«Point de véritable chant sans expressions, et c'est en quoi la musique des italiens excelle. Il n'est aucun genre de sentiment dont elle ne nous fournisse des modèles inimitables. Tantôt douce et insinuante, tantôt folâtre et gaie, tantôt simple et naïve, tantôt enfin sublime et

---

<sup>89</sup> *Vocabulaire de l'opéra, op.cit, p.19.*

pathétique, tour à tour elle nous charme, nous enlève et nous déchire. Des hardiesses d'expressions, des licences heureuses, des routes de modulation détournées et savantes, et néanmoins toujours naturelles, voilà son caractère et ses richesses.<sup>90</sup>»

Tout l'argument de d'Alembert à propos du chant tourne autour de l'expression. Ce qui fait la perfection de la musique italienne, c'est sa capacité expressive. Si on le compare au critère de l'expression, l'opéra français est bien terne. Dans la musique française, tous les sentiments ont la même musique. L'expression de la joie, la peine, la tendresse, la colère ne se distingue par aucune approche musicale significative. Bref, d'Alembert reproche à la musique française, et à son chant, sa monotonie. Il n'y a pas de variété ni de diversité dans la musique française. Ainsi, l'opéra français n'est pas susceptible d'exprimer toute la gamme des émotions humaines dans sa musique:

«Le chant français, a le défaut le plus contraire à l'expression; c'est de ressembler toujours à lui-même.<sup>91</sup>»

Cependant, d'Alembert affirme que le récitatif bien fait a un effet beaucoup plus puissant que le chant. Il semble qu'ici d'Alembert dit deux choses sans bien les distinguer. D'une part, il affirme que théoriquement le récitatif a plus de valeur que le chant; cette idée est conforme à la valeur que les philosophes attribuent au récitatif. D'autre part, il explique que dans la pratique musicale ce sont les airs italiens qui accomplissent la vocation performative du

---

<sup>90</sup> *De la liberté de la musique, op.cit, p.2262.*

<sup>91</sup> *Ibid, p.2265.*

récitatif. Il peut alors défendre les deux thèses suivantes qui autrement semblent des paradoxes :

- A- Un morceau débité à l'italienne par un excellent chanteur ferait plus de plaisir que le même morceau chanté à la française malgré tous les artifices dont cette langue est susceptible d'utiliser. La raison en est que le récitatif se rapproche plus de l'expression naturelle des sentiments humains que le chant:

«la voix y monte presque à chaque syllabe par semi-ton, c'est à dire, par les moindres degrés naturels, comme elle le doit faire quand on vient en tremblant découvrir un sentiment dont on rougit, mais dont on n'est pas le maître; car cette élévation de ton graduelle et insensible est l'effet que doit produire d'un côté la force de la passion qui ne peut plus se contraindre, de l'autre la timidité naturelle qui s'enhardit par degré.<sup>92</sup>»

- B- Le chant est parfois plus expressif que le récitatif. On a vu que ce dernier, selon la définition que nous venons d'examiner, doit donc être le plus proche possible de la déclamation. La voix ne doit pas y parcourir un espace aussi grand que dans le chant. Cependant, il y a une dérogation possible à cette règle : c'est lorsque les passions sont si grandes qu'elles ne peuvent s'exprimer que sous la forme du chant:

«Le seul cas où l'on puisse se permettre de sortir des limites naturelles de la voix, c'est dans certains moments de passion, où la voix, même en déclamant, franchirait ces limites; encore ces moments doivent être rares, et même ne se rencontrent guère que dans le récitatif obligé, qui par son objet, son accompagnement, et son caractère, doit approcher un peu plus du chant.<sup>93</sup>»

##### 5- Critique du rapport entre la langue française et le récitatif français.

---

<sup>92</sup> *Ibid*, p.2252.

<sup>93</sup> *Ibid*, p.2253.

D'Alembert peut maintenant répondre à la question qu'il posait au début de son pamphlet: pourquoi l'opéra français plaît-il moins que l'opéra italien? Et par conséquent: en quoi le récitatif français est-il moins bon que le récitatif italien? Il constate que la langue italienne sera toujours plus propre au chant que la langue française. L'opéra français qui illustre la relation privilégiée entre la musique et la langue pour la philosophie de la musique classique est abandonné au profit de la musique italienne. Pour d'Alembert, les Français n'ont pas de musique parce que ce qu'ils appellent musique ne se conforme pas au concept de la musique qu'il a précédemment défini. Selon cette optique, seul les Italiens ont une musique:

«Je dois à cette occasion une sorte d'excuse au lecteur sur le langage que j'ai employé dans tout le cours de cet écrit. J'ai toujours parlé de la musique italienne et de la musique française, comme s'il y avait deux musiques, et comme si la première n'était en effet, la seule qui méritât ce nom. C'est uniquement pour me conformer à l'usage que je me suis exprimé d'une autre manière; j'avoue qu'au lieu d'employer le terme de *musique française*, j'aurais dû dire, *ce que nous appelons de la musique et qui n'en est pas*.<sup>94</sup>»

Avec l'exposé de ces cinq caractéristiques, d'Alembert achève son examen du récitatif en particulier et de l'opéra français en général. L'idée d'une étude de la musique française, pour savoir si celle-ci est susceptible d'amélioration, le conduit à s'intéresser à la pièce maîtresse de l'architecture de l'opéra : le récitatif. Or, cet exercice d'analyse met à mal le récitatif français jugé froid et monotone. Par conséquent, d'Alembert déduit que si le récitatif n'est pas bon, c'est toute la musique française qui est à répudier. Il ne s'agit pas là d'une

simple opinion. C'est parce que le récitatif exemplifie la tâche de la musique de s'allier au texte et à peindre les passions qu'on peut juger de sa réussite ou non. Les Italiens fournissent un modèle de récitatif qui remplit sa mission, les Français non. D'où la conclusion suivante: les Français n'ont pas de musique.

Il n'y a pas de doute que la critique du récitatif à la française est aussi une remise en question de la philosophie classique de la musique. En effet, cette philosophie de la musique qui est un phénomène proprement français, quoiqu'il tire ses origines des théories musicales italiennes de la renaissance, repose en grande partie sur l'accomplissement par le récitatif français de l'idée qu'on se fait à l'âge classique de la relation entre la musique et le langage. Les conséquences de la critique de d'Alembert sont donc considérables: elles conduisent à abandonner la pièce maîtresse de la pensée classique. De plus, si chez l'éditeur de l'Encyclopédie le système de subordination entre la musique et le langage est toujours préservé, l'histoire des idées montre que cette relation asymétrique ne cessera de se désagréger à partir du milieu du 18<sup>e</sup> siècle. Chabanon est à cette époque un penseur exemplaire de cet abandon de la notion d'imitation.<sup>95</sup> Arrivé à ce point, il convient à présent de jeter un regard en arrière et de mesurer le chemin parcouru.

---

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 2274.

<sup>95</sup> *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, op.cit*, 1969;



## CONCLUSION

Il s'agissait, au départ de cette étude, de montrer que les théories sur la musique de d'Alembert pouvaient être considérées comme autant de conditions favorisant une remise en question du classicisme philosophique en art. Cette lecture de son œuvre demeure, bien sûr, fort problématique. Chaque texte cité en faveur d'une remise en question du classicisme musicale peut se voir opposer un autre texte défendant une position plus conservatrice. En matière musicale, il reste ambivalent jusqu'à la fin de sa vie. On ne peut pas parler chez lui d'abandon du classicisme à proprement dit, mais seulement de glissements de perspective qui permettent d'envisager une remise en question de celui-ci. Cependant, il me semble que c'est dans cette manière de lire d'Alembert que ses idées trouvent leur résonance profonde. Et, en effet, c'est bien pourquoi sa pensée va conserver pour longtemps une place importante dans l'histoire des idées.

La question se pose donc de savoir s'il a réellement été démontré qu'on pouvait lire l'œuvre de d'Alembert comme une remise en question de la philosophie de la musique classique.

Deux éléments me permettent de l'affirmer.

D'une part, la première partie établit que d'Alembert défend une théorie de la production musicale qui met l'accent sur le génie et non seulement sur le savoir physico-mathématique comme cela se faisait à l'époque classique. Selon cette approche, l'espace musicale n'est pas seulement l'extension organisée d'un ensemble de lois rationnelles, mais la communication d'une sensibilité particulière qui est celle du compositeur génial. Dans cette optique, la théorie ramiste exemplifie le courant de pensée rationaliste dans la philosophie de la musique classique. La critique de cette théorie conduit d'Alembert à valoriser le concept de génie au détriment de la connaissance des règles de la production musicale. Les artifices scientifiques de la philosophie classique sont ainsi abandonnés au profit d'une conception du génie qui met en valeur la singularité de l'acte qui produit la musique. Cette nouvelle théorie de la composition que défend d'Alembert l'amène à s'interroger sur la manière dont le philosophe doit traiter de la musique. La théorie du génie telle qu'il la formule oriente la manière dont il entend traiter de l'opéra et le conduit à proposer une réforme de celui-ci.

D'autre part, la deuxième partie démontre que d'Alembert répudie la forme musicale (récitatif à la française) qui consacre la théorie de la signification de la pensée classique. Dans un premier temps, il analyse la manière spécifique dont le concept d'imitation donne un sens à la musique. En acceptant cette tutelle de la musique à l'imitation, d'Alembert voit autre chose dans la musique qu'un art mineur pouvant presque être assimilé au bruit. La

subordination de la musique à un texte est la manière de donner un sens à la musique pour la pensée classique. Il semble impossible à cette époque de concevoir la musique comme un art n'ayant pas comme tâche fondamentale de représenter les passions exprimées par un texte. De plus, pour la pensée classique, c'est la langue nationale avec laquelle est produit le texte qui lui donne son pouvoir d'être mis en musique. L'opéra français est dans l'esprit des théoriciens de la musique classique l'exemplification de l'alliance entre texte, langue et musique. Plus précisément, le récitatif à la française est le moyen particulier de réaliser cette alliance. Or, d'Alembert, au nom de la signification musicale, critique ce récitatif. Il le juge incapable de remplir sa tâche référentielle. En conséquence de son argumentation, il défend l'idée que si le récitatif français est mauvais c'est parce que toute la langue française est incapable d'être musicale.

L'importance du concept de langue dans la théorie de la musique à l'époque des lumières amène le lecteur à s'interroger sur l'apport de l'ethnologie et de l'anthropologie à la philosophie de l'art. Les termes d'ethnologie et d'anthropologie ne doivent pas être pris dans un sens large; ils ne désignent pas l'activité scientifique moderne. Ces mots englobent simplement l'activité de classification et de comparaison de cultures différentes par les philosophes. Les trois querelles musicales (Querelle des lullystes et des ramistes, Querelle des Bouffons, Querelle des gluckistes et des piccinistes) parcourant le 18<sup>e</sup> siècle français semblent exemplaires pour une mise en relation la philosophie

de l'art avec l'ethnologie et l'anthropologie. En effet, les trois querelles qui jalonnent le 18<sup>e</sup> siècle se fondent sur une appréciation normative des œuvres musicales par rapport à une approche descriptive des langues nationales. L'étude de cette problématique (directement inspirée par la présente étude) pourra faire l'objet d'un projet de doctorat.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES HISTORIQUES

Chabanon, *Éloge de M. Rameau*, Paris, 1764;

Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine Reprint, 1969;

D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris, 1751;

D'Alembert, *Éléments de musique*, New York, Broude Brothers, 1966 (1752);

D'Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie*, Paris, Fayard, 1986 (1759);

D'Alembert, «De la liberté de la musique», in *La querelle des bouffons t.3*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 (1759);

Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1770), Genève, Slatkine reprints, 1967;

Rameau Jean-Philippe, *Nouveau système de musique*, New York, Broude Bros., 1965 (1726);

Rameau Jean-Philippe, *Démonstration du principe de l'harmonie*, New York, Broude Bros., 1965 (1750);

Rameau Jean-Philippe, *Observation sur notre instinct pour la musique*, New York, Broude Bros., 1965 (1754);

Rousseau Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts suivi de la Lettre à d'Alembert*, éditions établie et présentée par Jean Varloot, Éditions Gallimard, 1987 (1751 et 1758);

### OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

Bardez Jean-Michel, *Diderot et la musique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1975;

Bardez Jean-Michel, *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1980;

Barthélémy M, *Essai sur la position de d'Alembert dans la Querelle des Bouffons*, Recherche sur la musique française classique, Volume : 6, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1966;

Becq Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 (réédition en format poche de l'édition de 1984);

Bélair Benjamin, *Philosophie et savoir musical*, in *Construire le savoir musical*, sous la direction de Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, Paris, L'Harmattan, 2003, p.179-191;

Bernard Jonathan.W, *The principle and the Elements : Rameau controversy with D'Alembert*, Journal of music theory, Spring 1980, Volume 24, Number 1, p.37-62;

Bouissou Sylvie, *Vocabulaire de musique Baroque*, Paris, Miverve, 1996;

Cannone Belinda, *Philosophie de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux amateurs de livres, Diffusion : Klincksieck, 1990;

Cannone Belinda, *Musique et littérature au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998;

Centre international de synthèse, *Jean d'Alembert savant et philosophe : portrait à plusieurs voix*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 1989;

Ceulemans Anne-Emmanuelle, *La conception fonctionnelle de l'harmonie de Jean-Philippe Rameau*, Louvain-La-Neuve, Revue des archéologues et historien d'art de Louvain, N.23, 1990;

Charrak André, *Musique et Philosophie à l'âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998;

Chouillet Jacques, *L'esthétique des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974;

Chouillet Jacques, «D'Alembert et l'esthétique», *Dix-huitième siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, numéro 16, 1984, p.137-150;

Collectif, *La querelle des bouffons Tome :1-2-3*, Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index par Denise Launey, Genève, Minkoff Reprint, 1973;

Dauphin Claude, *La musique au temps des encyclopédistes*, Paris, Centre International d'Étude du 18<sup>e</sup> siècle Ferney-Voltaire, 2001;

Didier Béatrice, *La musique des lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, ML 79 D53 1985;

Durand-Sendrail Béatrice, *La musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Éditions Kimé, 1994;

Escal Françoise, *Musique et science : D'Alembert contre Rameau*, International review of the aesthetics and sociology of music, Zagreb 1994, Volume 25, number 1-2, 167-190;

Fubini Enrico, *Les philosophes et la musique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983;

Guertin Ghyslaine, *L'universel et le singulier – L'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon*, Horizons Philosophiques, Longueuil, Collège Édouard-Montpetit, Numéro 2, Volume 13, printemps 2003, p. 43-50;

Guertin Ghyslaine, *La reconstruction du savoir musical : l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon*, in *Construire le savoir musical*, Sous la direction de Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, Paris, L'Harmattan, 2003, p.263-282;

Groult Martine, *D'Alembert et la mécanique de la vérité dans l'Encyclopédie*, Paris, Honoré Champion, 1999;

Kintzler Catherine, *Jean-Jacques Rousseau, Écrits sur la musique*, Paris, Éditions Stock, 1979;

Kintzler Catherine, *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988;

Kintzler Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991;

Koana Akiko, *Une notable lettre anonyme dans la Querelle des Bouffons*, Horizons Philosophiques, Longueuil, Collège Édouard-Montpetit, Numéro 2, Volume 13, Printemps 2003, p.33-42;

Le Ru Véronique, *Jean Le Rond D'Alembert philosophe*, Paris, Vrin 1994;

Hankins Thomas L., *Jean D'Alembert : science and the enlightenment*, Oxford, Oxford University Press, 1970;

Mustoxidi T.M, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, New York, Burt Franklin, 1968;

Neubauer John, *The emancipation of music from language*, Yale, Yale University Press, 1986;

Oliver Alfred Richard, *The encyclopedists as critics of music*, New-York, AMS Press, 1966;

Pappas J.N, *D'Alembert et la Querelle des Bouffons*, Revue d'histoire littéraire de la France, Ixv, 1965;

Reichenburg Louisette, *Contribution à l'histoire de la « querelle des bouffons »*, New- York, AMS Press, inc., 1937;

Saby Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999;

Tapié Victor, *Baroque et classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1980;

Trousson Raymond, «Querelle de Philosophes : Rousseau et d'Alembert», *Romanische Forschungen*, Francfort, volume 106, 1994;